



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS (EMAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA (PPGAC)

THAISA SCHMAEDECKE

Teatro e cárcere:
a dimensão pública da obra da Cia dXs TeRrOrIsTaS

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Thaís Schmaedecke

3. Título do trabalho

"TEATRO E CÁRCERE: A DIMENSÃO PÚBLICA DA OBRA DA Cia dXs TeRrOrIsTaS "

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Dalmir Rogerio Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 27/03/2025, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thaís Schmaedecke, Discente**, em 28/05/2025, às 12:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5260231** e o código CRC **DDB925A2**.

Referência: Processo nº 23070.057993/2024-49

SEI nº 5260231

THAISA SCHMAEDECKE

Teatro e cárcere:
a dimensão pública da obra da CiA dXs TeRrOrIsTaS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

Área de concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de Pesquisa: Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte.

Orientador: Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira.

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Schmaedecke, Thaisa

Teatro e cárcere [manuscrito] : a dimensão pública da obra da
CiA dXs TeRrOrIsTaS / Thaisa Schmaedecke. - 2025.
xcix, 99 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em
Artes da Cena, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. abolicionismo penal. 2. teatralidade testemunhal. 3. corpo
político. 4. processo de criação. I. Pereira, Dalmir Rogério, orient. II.
Título.

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 41 da sessão de Defesa de Dissertação de Thaisa Schmaedecke, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos treze dias do mês de dezembro de dois mil e vinte quatro, a partir das nove horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "TEATRO E CÁRCERE: A DIMENSÃO PÚBLICA DA OBRA DA Cia dXs TeRrOrIsTaS ", da autoria de Thaisa Schmaedecke. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira [PPGAC EMAC-UFG], com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Felisberto Sabino da Costa/ ECA-USP [ECA-USP] e Viviane Becker Narvaes [Teatro-UNIRIO]. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Dalmir Rogério Pereira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos treze dias de dezembro de dois mil e vinte quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Viviane Becker Narvaes, Usuário Externo**, em 27/03/2025, às 14:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dalmir Rogerio Pereira, Professor do Magistério Superior**, em 27/03/2025, às 14:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Coordenador de Pós-Graduação**, em 16/04/2025, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5260227** e o código CRC **ECFE4F0C**.

Referência: Processo nº 23070.057993/2024-49

SEI nº 5260227

Nome: SCHMAEDECKE, Thaisa

Título: Teatro e cárcere: a dimensão pública da obra da Cia dXs TeRrOrIsTaS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira
(presidente)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

Prof.^a Dr.^a Viviane Becker Narvaes

Goiânia, _____ de 2025.

A Dirceu Franco Ferreira,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira pela oportunidade, pelas inúmeras orientações esclarecedoras e acolhedoras, repletas de contribuições, e pelo incentivo ao longo dessa jornada desafiadora.

A CiA dXs TeRrOrIsTaS, em especial a Murilo Gaulês, Carla Mendes e Lígia Souza, que me concederam entrevistas e me receberam sempre de forma muito generosa.

Ao Programa de Pós-Graduação Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas, seu corpo docente, discente e funcionários.

Ao meu companheiro de vida, Eduardo, que foi o principal incentivador para minha re inserção no universo acadêmico, me apoiando em todas as etapas e assumindo, aos finais de semana e feriados, os cuidados com nosso bebê na reta final do processo de escrita.

A minha mãe, que não mediu esforços para que eu pudesse escrever com tranquilidade no período em que ficamos hospedados na casa dela, cuidando do neto com todo afeto.

Ao Benjamin, meu bebê, pelos inúmeros finais de semana e feriados em que precisei me ausentar para que este trabalho pudesse ser finalizado. A você, todo o meu amor.

A minha irmã, Gabriela, e meu cunhado, Frederico, que me acolheram na casa deles para que eu pudesse trabalhar na etapa final de escrita desta pesquisa.

Aos meus colegas de pós-graduação, em especial a Vanessa Croif, Lívia da Costa Vergara, Márcio Masselli e Daniel Herrero, pela amizade construída nessa trajetória acadêmica e pelos momentos de compartilhamento de ideias, angústias e conquistas.

Ao meu amigo Everton Ribeiro, pelo incentivo e pela disponibilidade em me ajudar durante essa trajetória, seja na leitura de textos que produzi, seja na tradução do resumo deste trabalho. Suas contribuições foram valiosas.

RESUMO

Essa pesquisa se propõe analisar a “dimensão pública” (Cornago, 2019, p. 12) de dois projetos desenvolvidos pela Cia dXs TeRrOrIsTaS: *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* (2020-2021) e *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* (2022-2023), realizados com mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere, termo usado como símbolo de luta por justiça social, adotado pela Cia para se referir às pessoas egressas do sistema prisional. Para isso, propõe um estudo de caso das manifestações artísticas – o *podcast*, o livro de poemas e relatos, o espetáculo teatral, a dramaturgia e a performance – produzidas nestes dois projetos da Cia, por meio de uma diversidade de aproximações em relação a um mesmo fenômeno: as fragilidades do sistema prisional brasileiro e a luta abolicionista penal. Os trabalhos artísticos foram analisados a partir da noção de experiência pública, de Oscar Cornago e dos conceitos de espaços liminares e teatralidade testemunhal, de Ileana Diéguez. Além da análise artística, o fenômeno foi investigado também a partir de referências que contribuam com uma análise crítica sobre as políticas de encarceramento, a partir da corrente de pensamento abolicionista penal endossada por Ângela Davis e da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler. O estudo evidenciou que a companhia se apropria da teatralidade como um dispositivo que permite extrapolar os limites do teatral e do artístico (Diéguez, 2014 apud Fernandes, 2019) na produção de obras nas mais diversas linguagens de comunicação, por meio das quais as TeRrOrIsTaS desenvolvem seu potencial político na construção de uma poética abolicionista.

Palavras-chave: abolicionismo penal; teatralidade testemunhal; corpo político; processo de criação.

ABSTRACT

This research proposes to analyze the “public dimension” (Cornago, 2019, p. 12) of two projects developed by the CiA dXs TeRrOrIsTaS: *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* (2020-2021) and *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* (2022-2023), developed with trans and transvestites women and who are "survivors of prison", term used as a symbol of the fight for social justice, adopted by the company to refer to people coming out the prison system. To this end, it proposes a case study of artistic manifestations - the podcast, the book of poems and stories, the theatrical show, dramaturgy and performance - produced in two projects, through a diversity of approaches in relation to a same phenomenon: the weaknesses of the Brazilian prison system and the penal abolitionist struggle. The artistic works will be analyzed based on the notion of public experience, by Oscar Cornago and the concepts of liminal spaces and testimonial theatricality, by Ileana Diéguez. In addition to artistic analysis, the phenomenon will also be investigated based on references that contribute to a critical analysis of incarceration policies, based on the current of criminal abolitionist thought endorsed by Angela Davis and the notion of precariousness addressed by American philosopher Judith Butler. The study showed that the Company appropriates theatricality as a device that allows it to go beyond the limits of the theatrical and artistic (Diéguez, 2014 apud Fernandes, 2019) in the production of works in the most diverse communication languages, through which TeRrOrIsTaS develop their political potential in the construction of an abolitionist poetics.

Keywords: penal abolitionism; testimonial theatricality; political body; creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 e Figura 2 – Materiais de divulgação das oficinas de voz e teatro publicados em redes sociais	23
Figura 3 – Foto da capa do livro <i>Como recuperar o fôlego gritando</i>	24
Figura 4 – Trecho do livro <i>Como recuperar o fôlego gritando</i> (Capítulo 16: Natasha Alves) 25	
Figura 5 – Trecho do livro <i>Como recuperar o fôlego gritando</i>	26
Figura 6 – Trecho do livro <i>Como recuperar o fôlego gritando</i>	27
Figura 7 – Fragmento da página 12 do livro <i>Como recuperar o fôlego gritando</i>	28
Figura 8 – Cartaz de divulgação do lançamento do livro <i>Anjos de Cara Suja – Três histórias de crime, prisão e redenção</i> e <i>O sol é, ou deveria ser, para todas</i>	39
Figura 9 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Anjos de cara Suja: o sol é, ou deveria ser, para todas</i>	54
Figura 10 – Representação da prisão com construção panóptica.....	55
Figura 11 e Figura 12 – Cenas do espetáculo <i>Anjos de Cara Suja</i>	56
Figura 13 – Agradecimento das atrizes Savannah, Ema e Carla ao final do espetáculo <i>Anjos de Cara Suja</i>	57
Figura 14 – Cena do espetáculo <i>Anjos de Cara Suja</i>	58
Figura 15 – Projeção do vídeo que inicia o espetáculo <i>Anjos de Cara Suja</i> , realizada no portão da Casa da F.U.R.I.A.	59
Figura 16 – Imagem da performance <i>Fracto 111- Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho de sangue + 1000 litros de preto</i>	62
Figura 17 – Imagem da performance <i>Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho sangue</i>	66
Figura 18 – Imagens da performance <i>Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho sangue</i> , realizada na 21ª Parada de Orgulho LGBT de São Paulo.....	67
Figura 19 – Imagens da performance <i>Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho sangue</i> , realizada na 21ª Parada de Orgulho LGBT de São Paulo.....	67
Figura 20 – Imagem da performance instalação <i>Mil Litros de Preto: O Largo Está Cheio</i> na Mostra 3M de Arte.....	69
Figura 21 – Imagem da performance instalação <i>Mil Litros de Preto: O Largo Está Cheio</i> na Mostra 3M de Arte.....	69
Figura 22 – Registro da exibição da performance <i>Fracto 111 – Pátria Amada ou Nossa Bandeira sempre foi vermelha de sangue + 1000 litros de preto</i> na área externa do Museu da Imagem e do Som do Ceará	71
Figura 23 – Registros fotográficos da área externa e interna da Casa da F.U.R.I.A.....	72
Figura 24 – Cena do espetáculo <i>Anjos de Cara Suja: a desmontagem</i>	95
Figura 25 – Cena de <i>Anjos de Cara Suja: a desmontagem</i> quando é feito o sorteio da camiseta que indicará a próxima cena a ser encenada	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 TRANSGRESSORAS OU COMO RECUPERAR O FÔLEGO GRITANDO	17
1.1 TERRORISMO POÉTICO: ORIGEM E TRANSGRESSÃO.....	17
1.2 TRANSGRESSORAS OU COMO RECUPERAR O FÔLEGO GRITANDO.....	20
2 <i>FRACTOS CORPOGRAFADOS: VICISSITUDES DE UMA TEATRALIDADE ABOLICIONISTA FRACTAL</i>.....	38
2.1 REESCREVENDO FUTUROS PELA FICÇÃO VISIONÁRIA: UMA TECNOLOGIA PROJETADA PARA PROMOVER TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS	38
2.2 A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE <i>ANJOS DE CARA SUJA – O SOL É OU DEVERIA SER PARA TODAS</i> : PROCESSO DE RECONHECIMENTO E FORTALECIMENTO DAS ACENDEDORAS DE SÓIS.....	42
2.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO E MONTAGEM DO ESPETÁCULO TEATRAL <i>ANJOS DE CARA SUJA</i>	50
2.4 A SOBREVIVÊNCIA DO LUTO (OU A SOBREVIVÊNCIA DOS MORTOS) EM FRACTO 111 – <i>PÁTRIA AMADA OU NOSSA BANDEIRA SEMPRE FOI VERMELHA DE SANGUE + 1000 LITROS DE PRETO</i>	60
2.5 CASA DA F.U.R.I.A.: ESPAÇO DE RESISTÊNCIA, POLÍTICA E CULTURA.....	71
3 SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA ABOLICIONISTA	74
3.1 EM BUSCA DE ALGUMA RESPOSTA DIANTE DA VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA.....	75
3.2 SOBRE A INDÚSTRIA DA PUNIÇÃO E O COMBATE À CRIMINALIZAÇÃO: RELATOS DE UMA REALIDADE	82
3.3 JUSTIÇA TRANSFORMATIVA NA CIA DXS TERRORISTAS.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Um dos aspectos mais emblemáticos das criações cênicas nesse início do século XXI, segundo Oscar Cornago (2019, p. 13), é o diálogo que elas estabelecem com contextos sociais e históricos específicos ao performarem identidades individuais ou coletivas em cena, ou seja, é a “qualidade pública da obra”. Esse aspecto, recorrente nas criações artísticas atuais, se evidencia nos trabalhos que foram aqui analisados, relacionados ao cárcere e à luta antiprisional em direção ao que a crítica de arte Claire Bishop definiu como “giro social das artes” – ou seja, a aproximação das práticas cênicas das ações sociais e a valorização da dimensão ética sobre a estética, fortalecendo as relações humanas e acentuando a presença do real como também a valorização do caráter testemunhal na arte contemporânea (Guimarães, 2012, p. 28).

Nessa perspectiva, o recorte dessa pesquisa propõe um estudo introdutório acerca da “teatralidade abolicionista” enquanto dispositivo na interface entre teatro e cárcere a partir das especificidades apresentadas pela Cia dXs TeRrOrIsTaS, realizadas com mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere, termo usado como símbolo de luta por justiça social, adotado pela Cia para se referir às pessoas egressas do sistema prisional. Para isso, propõe um estudo de caso das manifestações artísticas – o *podcast*, o livro de poemas e relatos, o espetáculo teatral, a dramaturgia e a performance – produzidas nestes dois projetos da Cia, por meio de uma diversidade de aproximações em relação a um mesmo fenômeno.

Interessa analisar, portanto, de que forma o caráter público dos experimentos cênicos se estabelece, ou seja, quais “estratégias cênicas, performativas, éticas e políticas projetam essa dimensão (pública) sobre o acontecimento artístico” (Cornago, 2019, p. 12).

A disciplina *Teatralidades testemunhais: territórios e representação*, ministrada pelo professor Dr. Dalmir Rogério Pereira em 2021, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG), que cursei como aluna especial, foi um disparador na escrita do projeto desta pesquisa. O estudo sobre a teatralidade presente na realidade cotidiana, a expansão das práticas artísticas em direção ao contexto em que se inserem, a experiência documental e testemunhal fortemente presente nas artes da cena e a potência da imagem me despertaram identificação e interesse em aprofundamento. Conforme Ileana Diéguez (2014, p. 129): “a teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais”.

A partir dessa perspectiva, interessa investigar a teatralidade presente fora do contexto de cena e o quanto os acontecimentos da realidade cotidiana podem servir como dispositivos

de cena e de criação de imagens. Interessa investigar, sobretudo, o teatro não como linguagem, mas como dispositivo para discutir o entorno da obra a partir de experiências testemunhais.

Assim, a presente pesquisa analisa a dimensão pública de dois projetos desenvolvidos pela CiA dXs TeRrOrIsTaS, *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* (2020–2021) e *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* (2022–2023), realizados com mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere. Os trabalhos produzidos nesses dois projetos, elaborados sob a forma de uma situação ou de um dispositivo, dialogam com contextos históricos e sociais diretamente relacionados ao sistema prisional brasileiro e à luta abolicionista penal. Dessa forma, além de dar visibilidade às obras produzidas, interessa também dar destaque ao meio que projeta seu sentido, o que foi feito por meio de depoimentos e/ou entrevistas com os artistas propositores nos quais compartilharam o pensamento artístico que fundamenta sua obra e os contextos e situações que atravessaram e nutriram seu processo criativo.

Nessa perspectiva, a partir de teorizações e relatos de práticas criativas fornecidas pelos próprios criadores, além de teorias legitimadas tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele, este documento-síntese é composto por três capítulos.

No Capítulo 1, foi desenvolvido um estudo de caso dos trabalhos realizados pela CiA dXs TeRrOrIsTaS no projeto *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando*, com ênfase na produção do podcast *Rádio TRANSgressoras* e na publicação do livro *Como recuperar o fôlego gritando*.

No Capítulo 2, o estudo de caso foi feito a partir dos trabalhos desenvolvidos em *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal*, com ênfase nos processos de criação da dramaturgia e do espetáculo teatral *Anjos de Cara Suja – O sol é, ou deveria ser, para todas* e da performance *Fracto III – Pátria amada ou nossa bandeira sempre foi vermelho de sangue + 1000 litros de preto* e seus desdobramentos.

No Capítulo 3 foi analisado o que caracteriza uma Cia abolicionista penal e como este aspecto político se presentifica na poética construída pela CiA dXs TeRrOrIsTaS. A partir da noção de precariedade, abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, no livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* e das alternativas abolicionistas penais propostas pela ativista estadunidense Angela Davis na obra *Estarão as prisões obsoletas?*, este capítulo propõe fazer uma análise sobre a dimensão pública da teatralidade produzida em *TRANSgressoras* e *Fractos Corpografados*, na luta pelo fim das prisões.

Para a realização dos estudos de caso propostos nos dois primeiros capítulos, foram convocados alguns conceitos que permeiam o estudo do teatro como experiência pública, tais

como a noção de experiência pública, de Oscar Cornago, e os conceitos de espaços liminares, corpo político e teatralidade testemunhal, de Ileana Diéguez.

O fenômeno também será investigado a partir de referências que contribuam com uma análise crítica sobre o encarceramento em massa e a corrente de pensamento abolicionista penal, endossadas por Angela Davis, como também a partir da noção de precariedade abordada por Judith Butler. Nessa perspectiva, esse trabalho propõe contrapor os campos de investigação teórico e prático, problematizando a diversidade de aproximações sobre o cárcere e a luta antiprisional – o que, acredito, poderá contribuir no futuro para pesquisas sobre a dimensão pública de obras artísticas e sobre a relação entre teatro e o sistema prisional.

1 TRANSGRESSORAS OU COMO RECUPERAR O FÔLEGO GRITANDO

1.1 TERRORISMO POÉTICO: ORIGEM E TRANSGRESSÃO

A CiA dXs TeRrOrIsTaS surgiu no Programa Vocacional da Cidade de São Paulo e foi fundada em 2016 pelo artista da cena, *performer*, pesquisador e ativista Murilo Gaulês. Formada inicialmente por um grupo de pessoas LGBTQIAPN+¹ relacionadas com o fazer artístico, o trabalho da Cia consiste em produzir manifestações ativistas através das artes da cena, na luta pelos direitos das pessoas LGBTQIAPN+ e outras maiorias minorizadas. Para isso, o grupo cria o que chamam “terrorismos poéticos”, intervenções artísticas inspiradas no conceito do filósofo anarquista alemão Hakim Bey.

A partir da sistematização do conceito de Bey, apresentado no livro *CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*, publicado em 1985, a prática de terrorismo poético desenvolvida pelas TeRrOrIsTaS desde a fundação do coletivo é mobilizada pelo contexto sociopolítico em que estão inseridas. É uma reação ao sistema patriarcal, heteronormativo e capitalista estabelecido, um atentado a essa lógica que privilegia poucos e minoriza muitos (CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021c). Trata-se, portanto, conforme Gaulês e Serra, de um posicionamento político do coletivo no trato com a arte.

A escolha do termo também vai de encontro à forma como os movimentos de luta por mudança social são sistematicamente desqualificados pela cooptação narrativa de poder. Reflitamos: se o Estado nomeia de terrorismo todo ato de rebelar-se contra o necropoder perpetuado sobre povos minorizados, numa tentativa covarde de conseguir aprovação popular para legitimar o braço ditador da violência policial, afirmar-se terroristas é ressignificar essa dramaturgia, ao mesmo tempo em que deflagramos uma narrativa fraturada que fundamenta a compreensão que temos de nós e dos nossos enquanto povo e enquanto movimento (Gaulês; Serra, 2021, p. 99).

A própria grafia da CiA dXs TeRrOrIsTaS, intercalando letras maiúsculas e minúsculas – e sugerindo que a norma culta da língua portuguesa não comporta a identificação (e pluralidade) do grupo –, é um indício da ideia de atentado como linguagem adotada pelo coletivo. Dessa forma, é na intersecção de práticas e linguagens, sejam elas artísticas ou não,

¹ Sigla que abrange pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pan, Não-binárias e mais.

que a Cia produz ações políticas, de âmbito ativista, em reação aos “contextos de opressão sistêmica” (Gaulês, 2023b, p. 198).

Nos três primeiros anos de trajetória, o coletivo se dedicou a projetos que contestavam o “CIStema heteronormativo²” a partir de pesquisas que desenvolveram sobre “potências contranormativas de gênero e sexualidade e a produção de estéticas de resistência ao colonialismo dos corpos fora do padrão” (CIA DXS TERRORISTAS, 2021b). A imersão nessa temática gerou as primeiras manifestações do coletivo, entre 2016 e 2019, quando o tema do perigo os perseguia, o que aconteceu por dois motivos:

Primeiro porque, como terroristas poéticos, nos interessa a fricção da ficção com real a ponto de gerar fraturas que tornem essas camadas indissociáveis, ao nível de que o espectador-interator veja nesse borrão estético possibilidades de desdobrar sentidos da relação com a obra para si, em um projeto pessoal estético-político-pedagógico. Segundo porque, como periféricos, a ideia de perigo se faz constante em nossos dias: donos de corpos não hegemônicos que recebem com maior incidência a distribuição da violência humana, seja das instituições estatais, seja do imaginário fetichista cisheteronormativo branco e eurocentrado que nos coordena e coreografa diariamente para movimentos que não nos cabem (CIA DXS TERRORISTAS, 2021b, não paginado).

Além do interesse em trabalhar o perigo como tema, como objetivo estético e narrativo, o interesse dXs TeRrOrIsTaS em trabalhar na linha fronteira que divide ficção e realidade reflete o traço performativo presente nas ações da Cia. Nas últimas décadas do século XX, emergem no teatro ocidental trabalhos que apresentam forte traço performativo e que fazem uso de materiais não ficcionais e autobiográficos, ligados à vertente do teatro documentário e do teatro do real. Nessa perspectiva, ao propor uma tensão entre representação e apresentação do real em cena, a CiA dXs TeRrOrIsTaS se aproxima dessas vertentes, colocando o público como testemunha diante do acontecimento em cena, o que revela a expansão das experiências teatrais a partir da ideia de teatralidade como dispositivo de criação.

Segundo Ileana Diéguez (2014, p. 125), a teatralidade “entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico”, configura-se como um dispositivo que rompe com a noção de espetáculo, visando a proporcionar um acontecimento cênico, uma experiência viva e imersiva. Essa abordagem nega as qualidades estritamente artísticas e enfatiza a relação da obra com o ambiente que a circunda, o que Paul Ardenne descreve como arte contextual.

² Grafia usada pela CiA dXs TeRrOrIsTaS enfatizando que o sistema heteronormativo é cisgênero.

A teatralidade expandida, portanto, abrange o contexto em que está inserida, em direção ao âmbito das práticas sociais, destacando a importância de abordar os aspectos históricos, políticos e sociais de determinada microcomunidade. Conforme o crítico francês Nicolas Bourriaud, as microcomunidades, também chamadas “coletividades instantâneas”, referem-se aos espaços experimentais que buscam aproximar o artista proponente e o espectador, produzindo relações externas ao campo da arte – afinal, “a arte é o lugar que produz uma socialidade específica, estreita o espaço das relações” (Bourriaud, 2009, p. 8).

Ao tomar como objetivo máximo de sua criação essa interação entre os indivíduos ou grupos, a arte relacional investe na esfera das relações humanas, o que possibilita o deslocamento do acontecimento artístico para o acontecimento social, recriando modos de sociabilidade. Nesse sentido, arte relacional e arte contextual se estreitam a partir da ideia de proporcionar interação entre as pessoas em um contexto sociopolítico específico. Esse estreitamento se presentifica nos processos de criação desenvolvidos pela Cia dXs TeRrOrIsTaS, cuja realidade cotidiana de pessoas LGBTQIAPN+ egressas do cárcere é diretamente conectada à obra.

Embora as primeiras manifestações do grupo já fossem voltadas a pessoas LGBTQIAPN+ em vulnerabilidade, seja em situação de albergue ou que sobreviveram ao sistema prisional, foi a partir do contato do grupo com o livro *Pessoa Afeitada ao Crime – criminalização de travestis e o discurso do TJ-SP*, do pesquisador em Direito e ativista, Victor Siqueira Serra, que os atentados poéticos da Cia, desde 2020, passaram a se pautar na luta abolicionista penal e em práticas de justiça que não implicassem a reprodução sistêmica de violência contra corpos subalternizados. O livro trata da contribuição do sistema penal na manutenção das desigualdades sociais, problematizando e denunciando como alguns estereótipos e expectativas sociais influenciam as decisões jurídicas – especificamente o caso das travestis, cuja imagem de pessoas criminosas, afeitadas ao crime, é reproduzida inclusive pelo próprio Tribunal de Justiça de São Paulo, conforme o autor.

O estudo, a partir da monografia de Serra, impulsionou a Cia dXs TeRrOrIsTaS na criação do projeto *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* (2020–2021) e, a convite do coletivo, o autor passou a integrar as ações dXs TeRrOrIsTaS, tornando-se um parceiro recorrente. A luta da Cia pela liberdade de “corpas³ dissidentes” somou-se, então, à luta antiprisional, o que culminou na criação e realização dos dois últimos projetos do coletivo

³ O termo “corpas” é usado de forma a adequar o vocabulário ao universo trans e travesti, problematizando a cisgeneridade da linguagem.

a serem aqui analisados: *TRANSgressoras e Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* (2022–2023).

1.2 TRANSGRESSORAS OU COMO RECUPERAR O FÔLEGO GRITANDO

“Entendendo a cultura como caminho para compreender e a arte para reinventar realidades”, o projeto *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* “utiliza de recursos do fazer em arte como arsenal bélico de resistência a violência institucionalizada contra mulheres trans” (CIA DXS TERRORISTAS, 2021c, não paginado). Na busca por possibilidades de produção de autonomia e reconhecimento coletivo para mulheres trans e travestis egressas do sistema prisional, o projeto propunha um ciclo de formação intitulado “espaços de autocuidado e bem viver”, com formações técnicas e profissionais em fotografia, edição de vídeo, maquiagem, corte e costura, escrita criativa, Teatra⁴ da Oprimida, defesa pessoal, gastronomia periférica, voz para mulheres trans e travestis, entre outras.

Ao compreender que a oferta de cursos profissionalizantes seria insuficiente na reinserção de forma digna, autônoma e emancipada dessas mulheres, cujas vidas comumente são marcadas por um ciclo de violências, como abandono da família, dificuldade de ingressar no mercado de trabalho e trabalho sexual como única alternativa de renda e sobrevivência, a Cia dXs TeRrOrIsTaS, diante da complexidade envolvida, propôs com o projeto uma acolhida organizada de forma integrada e em rede, para que essas mulheres fossem fortalecidas de forma psicológica, social, afetiva, física e financeiramente (Araújo, 2020).

Nessa perspectiva, as oficinas oferecidas eram atravessadas por debates diversos que fomentavam uma formação política ao grupo, debates estes propostos por uma equipe interdisciplinar que abordou questões de gênero/raça e também suscitou discussões no coletivo sobre o abolicionismo penal – uma das principais lutas dXs TeRrOrIsTaS. Vale ressaltar que a Cia se preocupou em formar uma equipe que contasse com formadores trans e travestis, acreditando que isso pudesse possibilitar um contato mais afetivo com o público atendido pelo projeto. Além dos debates, o trabalho socioformativo também promoveu momentos destinados ao cuidado com a autoestima dessas mulheres, quando discussões sobre, por exemplo, os privilégios de cisgêneros eram pautadas, enriquecendo os encontros⁵.

⁴ Versão adaptada do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, com o uso da palavra “teatra”, em referência à desconstrução da binaridade de gênero presente na linguagem.

⁵ Informações obtidas no site oficial da Cia dXs TeRrOrIsTaS. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/transgressoras-formacao>. Acesso em: 02 ago. 2023.

Os debates sugeridos durante os ciclos de formação de espaços de autocuidado e bem viver também tinham a intenção de repertoriá-las para que posteriormente pudessem formular materialidades artísticas que denunciassem os abusos do sistema prisional sobre “corpas⁶” trans. No entanto, com o atravessamento da pandemia da COVID-19 no início do desenvolvimento do projeto, impondo restrições e inúmeras adequações aos idealizadores, tanto o ciclo de formações como as produções artísticas que o projeto propunha sofreram alterações.

O que originalmente previa a criação de um espetáculo teatral, a publicação da dramaturgia deste e a produção, a partir do material registrado em torno da peça, de uma “sequela videográfica” – termo usado em referência ao terrorismo poético, de Hakim Bey –, foi então substituído por produções em outras linguagens, como a publicação de um livro de poemas, de um *podcast* e de um filme-documentário⁷. Essa adequação, contudo, só foi possível devido à ampla abrangência, em múltiplas linguagens, do *4º Edital de Fomento à Cultura das Periferias*, da Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo, por meio do qual o projeto *TRANSgressoras* foi realizado.

A partir das adequações realizadas por Gaulês junto ao Grupo do Trecho, cuja parceria se manteve apenas no início do desenvolvimento do trabalho, o projeto é então corajosamente posto em prática nas condições mais adversas e improváveis, quando enfrentávamos com temor o primeiro ano de pandemia e o medo da contaminação por um vírus pouco conhecido e fatal, nos exigiu recolhimento e isolamento social. Nesse contexto, a CiA dXs TeRrOrIsTaS opta por não suspender o projeto, uma vez que este envolvia a oferta de bolsas em dinheiro às participantes para que pudessem realizar as formações e as produções artísticas durante todo o período destinado ao seu desenvolvimento e, na ocasião, todas viviam em condições de extrema vulnerabilidade.

Como a grande maioria das mulheres trans e travestis em situação de albergue e egressas do sistema prisional, a quem o projeto era destinado, tinha como principal fonte de renda a prostituição (serviço que foi drasticamente impactado na pandemia de COVID-19), elas passam a sobreviver de forma ainda mais precarizada – o que tornava a bolsa urgente e fundamental. Em parceria com a Casa Florescer II, que cedeu seu espaço, o projeto *TRANSgressoras* é então iniciado com as 11 mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere que residiam na casa naquele momento, e com outras 19 interessadas inscritas como suplentes,

⁶ Termo cotidianamente usado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS para se referir ao corpo de mulheres transexuais e travestis, a partir da desconstrução da binaridade de gênero.

⁷ Informações concedidas por meio de entrevista a Murilo Gaulês, em 22.03.2024.

estas últimas que participavam de todas as ações sem remuneração na condição de assumirem o lugar de quem por algum motivo abandonasse o projeto.

Criada no governo de Fernando Haddad pela Secretaria de Direitos Humanos da Cidade de São Paulo, a Casa Florescer é destinada a acolher mulheres trans e travestis em situação de rua e vulnerabilidade e tem como proposta oferecer, além de moradia, alimentação completa, higiene pessoal e atendimento socioeducativo e psicológico, para que as conviventes possam reconstruir vínculos comunitários e familiares e restabelecer a autonomia, uma vez que a estadia na casa tem caráter temporário. A primeira sede, inaugurada em 2015, está localizada no Bom Retiro, enquanto a Casa Florescer II, mais recente, foi inaugurada em novembro de 2019 no Tucuruvi, zona Norte da cidade de São Paulo, região onde os integrantes da CiA dXs TeRrOrIsTaS residem e atuam. Hoje a casa está sediada em Santana, transferência que ocorreu durante o desenvolvimento de *TRANSgressoras* após a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Violência Contra Trans e Travestis instalada em setembro de 2021, com comissão presidida pela vereadora Erica Hilton (PSOL), fator que interferiu diretamente no desenvolvimento do projeto e que será abordado adiante.

Considerando a condição de extrema vulnerabilidade das 19 suplentes que também desejavam ser contempladas com as bolsas para a realização do projeto (o que gerou uma situação bastante delicada e complexa entre quem era remunerado e quem não), a CiA dXs TeRrOrIsTaS passa a buscar outras formas de financiamento, quando então consegue a aprovação do Projeto pela Lei Aldir Blanc (PL 1075/2020). A partir dessa conquista, a oferta de bolsas se estende às suplentes e o projeto passa a abranger trinta participantes. Referente a essa demanda, Gaulês afirma em entrevista realizada no dia 22 de março de 2024:

Eu não estou aqui para salvar o mundo, porque isso é uma ideia do salvadorismo branco, cristão, ocidental que eu critico no meu mestrado, continuo criticando no meu doutorado. A proposta da CiA dxS TeRrOrIsTaS não é produzir heroísmos ou salvacionismos, é de construir comunidades com processos de autonomia (entrevista concedida à autora).

E é justamente a partir desse propósito de construção de comunidades autônomas que as TeRrOrIsTaS, por meio do projeto *TRANSgressoras*, oferecem atividades formativas (Figuras 1 e 2), como as que ocorreram na Casa Florescer II, espaço que inicialmente possibilitou que os encontros das formações fossem oferecidos de forma presencial.

Figura 1 e Figura 2 – Materiais de divulgação das oficinas de voz e teatro publicados em redes sociais



Fonte: <https://www.instagram.com/ciadxterroristas/>.
Acesso em 25/10/2023.

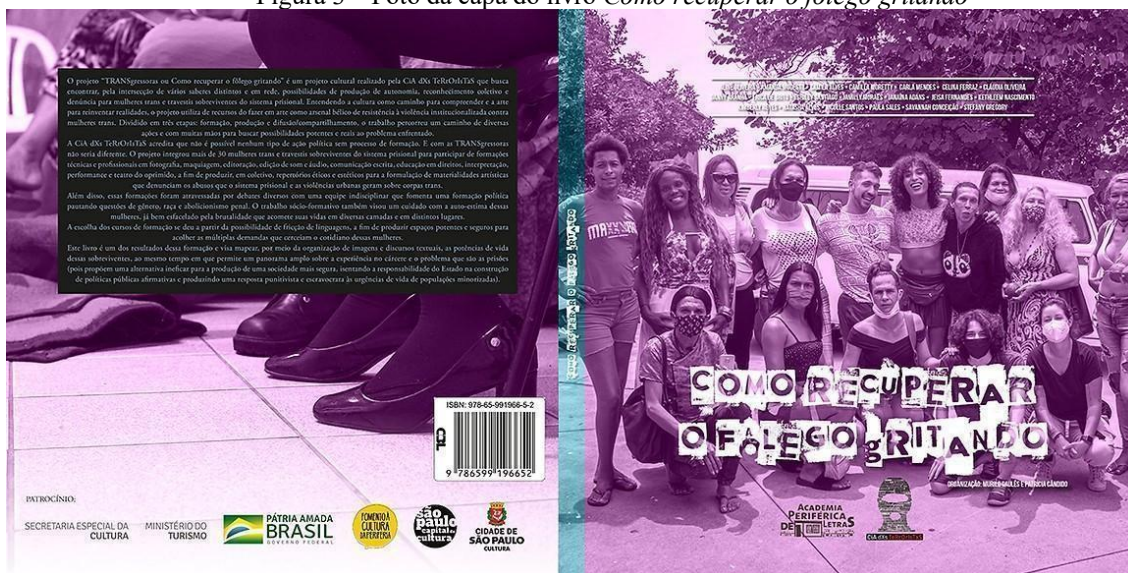
Contudo, nem todas as oficinas ocorreram da forma como haviam sido previamente programadas, segundo Gaulês, seja pelo descomprometimento e não comparecimento de uma das ministrantes – ou, ainda, pela baixa adesão das participantes no decorrer de outra oficina cuja abordagem não despertou o interesse esperado. Em contrapartida, houve formações muito significativas que reverberaram com muita potência na vida dessas mulheres e na produção das materialidades artísticas produzidas em *TRANSgressoras*, como é o caso por exemplo das oficinas de maquiagem, ministradas por Magô Tonhon, Rapha da Cruz e Maria Agathá Inácio; a de fotografia, ministrada por Dan Augustine; e a de escrita criativa, ministrada por Patrícia Cândido, então integrante da CiA dXs TeRrOrIsTaS.

A Magô (Tonhon), maravilhosa, consegue com as marcas garimpar cosméticos e as meninas ganham kits incríveis, kits gigantescos. Cada kit devia ter uns 1500 reais em produtos e em maquiagens da Avon, Mac etc. Ela vai nas marcas e garimpa tudo. Foi uma das coisas mais incríveis que eu já vi em termos de produção solidária (Gaulês, 2024, entrevista concedida à autora).

Embora não estivessem previstas no projeto, as oficinas de maquiagem e fotografia foram incluídas a partir de uma preocupação dos idealizadores de *TRANSgressoras* em oferecer às participantes condições para que pudessem gerar renda concomitantemente à produção de imagens e materialidades artísticas envolvidas no projeto, como ocorreu na ocasião da publicação do livro *Como recuperar o fôlego gritando* (Figura 3). Escrito por mulheres trans e travestis, a maioria egressas do sistema prisional, o livro é composto por depoimentos e

“poemas-bomba” – termo cunhado pelas envolvidas na criação literária – que denunciam as mazelas geradas pela transfobia e, sobretudo, aquelas criadas pelo sistema prisional brasileiro à população trans e travesti em situação de cárcere.

Figura 3 – Foto da capa do livro *Como recuperar o fôlego gritando*



Fonte: <https://www.ciadxsterroristas.com/transgressoras-podcast>.
Acesso em 25/10/2023.

Lançado no dia 26 de junho de 2021, *Como recuperar o fôlego gritando* é o resultado da reunião de vinte depoimentos das participantes do projeto, escritos em poesia ou prosa, além de contar com relatos dos integrantes e colaboradores da Cia. Narrados em primeira pessoa, os depoimentos possuem em comum experiências marcadas por violência, transfobia, prisão, abandono, desemprego e tantas outras situações de dor vividas por essas sobreviventes (Figura 4). O fio condutor dessas narrativas perpassa pelos lugares onde nasceram e moraram, pelo momento da transição de gênero e da criação de uma nova identidade, envolvendo a escolha por um nome social, além de ter textos relacionados a amor, justiça, liberdade e prisão, a partir da vivência pessoal de cada uma delas e das experiências obtidas nos processos de formação.

Figura 4 – Trecho do livro *Como recuperar o fôlego gritando* (Capítulo 16: Natasha Alves)



Fonte: Cândido e Gaulês (2021, p. 126).

Imponente em seu tamanho, com dimensões de 30cm x 30cm, o livro é composto por inúmeras imagens fotográficas em grandes formatos, boa parte delas realizadas no litoral de São Paulo, onde as participantes e idealizadores do projeto estiveram para a realização de um ensaio fotográfico (Figuras 5 e 6).

Elas queriam que fosse um livro com cara de revista, mais descolado. A gente chega nessa coisa do livro de arte. E a gente descobre que três das meninas do projeto nunca tinham visto o mar. Aí a gente sugere: “então vamos pra praia?” [...] Alugamos duas vans e fomos com duas vans cheias de travestis pra praia. [...] Então o livro fala de mulheres presas, mas com imagens que tem muita relação com a liberdade (Gaulês, 2024, entrevista concedida à autora).

Figura 5 – Trecho do livro *Como recuperar o fôlego gritando*



RESISTIR

Tentaram tirar a minha saia,
Tentaram tirar a minha maquiagem,
Tentaram tirar a minha vida...

Ao invés disso, por que não tentam
nos dar mais saias e maquiagens
para colorirmos a vida e suas engrenagens?

Quando passo, eu vejo sorrisos constrangedores!

Quando passo escuto vaias,
Quando vou, penso que precisarei voltar
por esse mesmo caminho.
E escutar novamente aquelas mesmas vaias
E suportar aqueles mesmo sorrisos.

Mas volto!
E passo desfilando
mesmo em meio às torcidas violentas,

Me perguntando:
Até quando será assim?
Até quando me mandarão chuvas de vaias
Até quando vão rir de mim?

Um dia tudo isso vai passar?
Um dia tudo isso vai acabar?
Será que um dia vão me respeitar?
Vão parar de me chicotear, de me aprisionar?

E se esse dia chegar, eu estarei livre,
E outras em meu lugar...

Porque o preconceito não acaba
Ele só muda de lugar!



Fonte: Cândido e Gaulês (2021, p. 125).

Figura 6 – Trecho do livro *Como recuperar o fôlego gritando*

FERIDAS

Me pegaram em flagrante
Foram muito ignorantes
Eu perdi o meu semblante
Mesmo assim vou tentando,
Seguir adiante...

Fui usada,
Lagartecada!
Lavava e limpava...

O começo do meu fim.
Para mim?
"Sim, senhor" e "Não, senhor!"
Postura pra frente, nem pensar,
Mão para trás para não apanhar...

A alimentação me dava má digestão,
Preferia comer só o pão.

Eu sofria pela falta de água e luz
Tipo ser pendurado numa cruz
Tem cabimento esse tratamento?
Esse foi o meu isolamento...

Além de presa, me queriam cativa mais e mais...

Eu fui apenas um número para aqueles funcionários
E por ser mulher trans eu causava comentários

Sou ex presidiária
Uma egressa,
Não querendo regredir, me conformo,
Em ser uma ré primária...



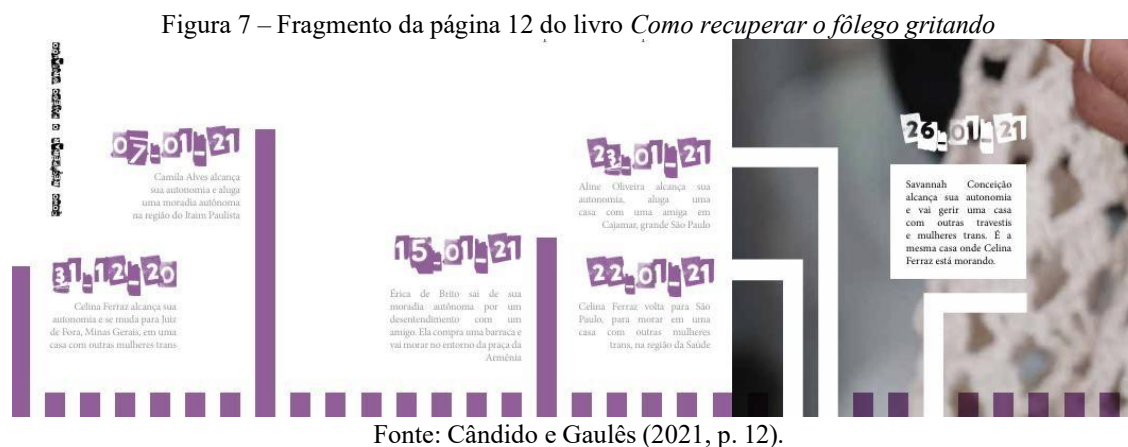
Sempre fui chamada de bi, bi faz parte do nome
que minha mãe me deu.
Mas um dia vi uma novela que me identifi-
quei Natasha da novela Vamp.
Amei o nome e soube que é um nome russo
daí adotei.

Fonte: Cândido e Gaulês (2021, p. 127).

O ensaio fotográfico foi realizado no término da formação em fotografia oferecida por Dan Agostini, e parte dele foi incorporado ao livro. A leveza e a beleza dos retratos realizados na praia, contudo, contrastam com o teor dos textos publicados na obra, organizados em poemas-bomba que se estilhaçam em “atos críticos de resistência” (Butler, 2020, p. 97). É a partir da elaboração desses testemunhos que essas mulheres constroem novas narrativas em direção a oportunidades e experiências que as possibilitam resgatar a esperança, a dignidade e o direito à vida.

Além do conjunto de imagens fotográficas de cada participante, o livro reúne os registros dos textos delas escritos à mão, como vestígios do processo de criação da escrita, realizada a partir da condução de Patrícia Cândido com o apoio de Murilo Gaulês, ambos organizadores da obra. Também reúne, em uma espécie de diário, pequenos verbetes datados,

com informações relacionadas aos processos de autonomia vividos pelas participantes (Figura 7).



A entrada no projeto, alguns desligamentos por motivos promissores, a conquista de um novo espaço de moradia ou trabalho, entre outras situações que permearam o processo de criação do livro, foram situadas por meio desses verbetes. Vale ressaltar que a Cia, ao prever esses processos de autonomia no decorrer do desenvolvimento do projeto, fez um acordo com a Casa Florescer II, garantindo a frequência daquelas que conseguissem alugar uma moradia para a participação dos encontros do projeto. Afinal, o projeto não existia para fortalecer a instituição e sim, as pessoas.

Em entrevista, Gaulês afirma que construir processos de autonomia a essas pessoas que carregam os estigmas de travestis e mulheres trans, no país que mais mata essa população pelo 14º ano consecutivo⁸, somados à estigmatização de quem possui atestado de antecedentes criminais, é algo muito difícil, afinal a violência e a reincidência são os caminhos mais prováveis. Nesse sentido, os verbetes e as narrativas presentes em *Como recuperar o fôlego gritando* também retratavam histórias como a de Camila, queimada viva na rua em plena luz do dia, ou de Aline, que é ofendido na rua por um motoqueiro que depois da ofensa ainda retorna para lhe atirar um bloco de concreto. Ou, ainda, a de Janaína, condenada à revelia, uma vez que foi processada enquanto estava presa, o que a impediu de atuar em sua defesa.

⁸ Segundo o relatório da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (Antra), divulgado no dia 26/01/2023, o Brasil se mantém na liderança do *ranking* de país que mais mata pessoas trans (entre 80 países) pelo 14º ano consecutivo, registrando 131 assassinatos de pessoas transexuais e travestis em 2022. Fonte: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-pelo-14o-ano-consecutivo-diz-relatorio.ghtml>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Este episódio, inclusive, envolvendo a reincidência de Janaína na prisão, e sua participação no projeto *TRANSgressoras* por meio de correspondências, é abordado no último capítulo do livro. Nele o processo judicial de Janaína e todas as mensagens trocadas entre a Cia com a mãe dela, via aplicativo de mensagens instantâneas WhatsApp, compõem de maneira gráfica e literária o registro das inúmeras violações de direitos, inclusive constitucionais – conforme Gaulês (2024) –, que acontecem cotidianamente no Brasil durante o processo de prisão dessas minorias majorizadas. O livro, portanto, é a materialização dos aprendizados em convivência, àqueles obtidos por meio dos cursos profissionalizantes e dos acontecimentos que atravessaram e interferiram no processo de criação do mesmo.

A diagramação, as dimensões e a qualidade do material usado para a publicação do livro, contudo, cujo formato remete a um livro de arte, encareceu a etapa final de produção. O apoio da então vereadora da cidade de São Paulo, Erica Hilton, na captação do restante da verba necessária para a impressão de mil tiragens de *Como recuperar o fôlego gritando*, foi essencial para viabilizar esta etapa de produção⁹. O livro físico, ainda que de forma temporária, possibilitou a geração de renda às participantes em situação de extrema vulnerabilidade, pois, embora tenham sido distribuídos gratuitamente, em posse de alguns exemplares, elas os vendiam em espaços de grande fluxo na cidade de São Paulo, como no vão do MASP, o que contribuiu para amenizar pontualmente a condição de fragilidade social.

Além do livro, *TRANSgressoras* também resultou na produção e lançamento do curta-metragem documental de mesmo nome da obra literária, com direção de Diego Nascimento e Murilo Gaulês. O filme, com duração de 30 minutos, conta a história de Aline, uma mulher trans egressa do sistema prisional em busca pela retomada da sua autoestima e dignidade, em uma sociedade estruturalmente transfóbica.

A trajetória de Aline se aproxima da de muitas mulheres trans e travestis que, assim como ela, encontram no crime ou na prostituição única alternativa para sobreviver. O filme apresenta a potência de Aline, diante de tantas violências que o atravessaram, como também faz uma denúncia ao sistema prisional, local onde a violência às corpos dissidentes é constitucionalmente legitimada. Premiado no *29º Festival Mix Brasil* na categoria CineMix Periférico, o documentário está atualmente fora de circulação a pedido de Aline – uma vez que o filme estava disparando gatilhos emocionais que o prejudicavam nesse processo de restabelecimento e de fortalecimento de sua autoestima, muito embora o próprio filme tenha contribuído para que o protagonista conseguisse se recolocar no mercado de trabalho.

⁹ Informações concedidas por meio de entrevista a Murilo Gaulês, em 22.03.2024.

Entretanto, no *podcast Rádio TRANSgressoras*, programa composto por entrevistas com 15 mulheres trans que relatam suas trajetórias antes, durante e depois de viverem em situação de cárcere (disponível no *site* da Cia e nas mais populares plataformas digitais de áudio), a entrevista realizada com Aline – quem protagonizou o filme-documentário – e disponível apenas no site da Cia, traz um rico depoimento sobre sua trajetória marcada por violência, baixa escolaridade, desemprego, falta de perspectiva e prisão, e a permanência do contexto opressor que a mantém em constante luta por sobrevivência, mesmo após conquistar sua liberdade e autonomia. Aline se reinventa e sonha, mesmo que o sonho se limite apenas à permanência de condições mínimas necessárias para que ele se mantenha vivo. E é a partir do ecoar de sua voz, e de tantas outras que compõem o *podcast*, que sua história se presentifica em um sistema que insiste em não o fazer existir.

Rádio TRANSgressoras tem como premissa debater o fim das prisões, e o faz denunciando as violações de direito de mulheres trans e travestis dentro das prisões e as consequências, dessas violações, na vida dessas mulheres. As entrevistas que compõem o programa de *podcast* possuem em média 13 a 40 minutos de duração cada, com histórias que colocam o ouvinte como testemunha real de acontecimentos determinantes na vida dessas pessoas. Editadas de modo que não haja mediações ou outras vozes atravessando as narrativas que compõem cada entrevista, aproxima o ouvinte dos acontecimentos compartilhados, sendo uma plataforma¹⁰ para fazer ecoar as vozes dessas pessoas que em outras instâncias, como a midiática, são inexistentes. Em cada entrevista, Claudia Trajano, parceira da Cia, apresenta brevemente o programa e a entrevistada e, na sequência, histórias como a de Aline são compartilhadas:

[...] Eu fui preso¹¹ por uma fatalidade. Nunca bati carteira, nunca vendi peteca, nada. Mas também não fui boa bisca. Agora eu tô melhorando. Eu estranhei ficar preso, eu estranhei o lugar, tanta gente presa. Porque o tipo de gente lá de dentro eu já convivia na rua, isso pra mim não teve choque nenhum, viver com preso. Só foi esquisito ser o preso, né? A galera carcerária eu já convivia no meio da rua. Mas tinha muita coisa feia também, tinha muita coisa esquisita que hoje em dia não tem mais. Aquelas coisas feias que a gente vê falar de cadeia: preso matava preso [...]. Mas a galera mesmo, o linguajar, já era familiar. Eu nunca fui tratado diferente porque tinha peito, porque era desmunhecado, porque era veado. Eu fui tratado mal, porque preso é tratado mal (Rádio TRANSgressoras, 2021).

¹⁰ Termo usado por Viviane Becker Narvaes, pesquisadora e diretora do Fuga Coletiva e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVTZ6iuY884>. Acesso em 21. ago. 2024.

¹¹ Aline, em seu depoimento, se autorreferencia no gênero masculino da língua portuguesa. Embora a grande maioria das travestis reivindique que seja tratada no feminino, nem todas se consideram mulheres ou deixam sua identidade homossexual.

Aline declara familiaridade com as pessoas que encontrou no sistema carcerário. Nesse ponto, invoco a obra *Pessoa Afeita ao Crime: criminalização de travestis e os discursos do Tribunal de Justiça de São Paulo* (Serra, 2019), que, ao tratar da comum marginalização das travestis, cujo direito de viver é posto em xeque na medida em que são massivamente empurradas para lugares de pobreza e exploração, aponta o quão suscetível essa população se torna a diferentes processos de criminalização, o que as condicionam como pessoas afeitas ao crime.

Diversas pesquisas etnográficas, documentários e relatos indicam que a grande maioria das travestis tem baixa escolaridade e está envolvida, direta ou indiretamente, com a prostituição. São sistematicamente expulsas dos ambientes escolares e têm escasso acesso ao mercado de trabalho formal – consequências da inadequação ao que se compreende como corpos saudáveis, normais e trabalhadores. A experiência generalizada de ser expulsa de casa faz com que a noite, a rua e todas as vicissitudes que as cercam sejam o principal espaço de construção da identidade travesti. É nos ambientes de prostituição (organizados geopoliticamente, concentrando certos perfis de trabalhadoras e clientes em certos pontos específicos da cidade) que elas constroem e têm aprovada sua feminilidade. [...] É também nesses espaços que elas entram em contato com a economia do tráfico de drogas ilícitas, por vontade própria ou para sobreviver em territórios controlados, como usuárias e como fornecedoras de seus clientes e de outras travestis. Tais espaços, no entanto, são atravessados por diferentes processos de criminalização – do próprio tráfico de drogas à presença muitas vezes violenta da polícia – e, em alguma medida, condicionam também as próprias travestis (Serra, 2019, p. 37).

Todo esse contexto, comumente desconsiderado pelo Tribunal de Justiça de São Paulo e todo o sistema de justiça paulista, quando não é usado como prova para incriminar e punir essa população estigmatizada como perigosa, doente e criminosa, revela não só a condição de vulnerabilidade social das travestis como a penal, a partir da íntima relação entre o punitivismo e a transfobia (Serra, 2019). Entretanto, longe de ser uma questão exclusiva do Estado de São Paulo, a atribuição desigual da humanidade a diferentes vidas não se vale apenas da estigmatização relacionada a pessoas de gênero dissidente, mas também é perpassada por outros marcadores sociais como de raça, etnia, classe social, experiência com a pobreza e localização territorial periférica, os quais contribuem com a produção de “uma materialidade singular das travestis em relação às políticas e instituições de segurança pública, construindo um personagem muito valorizado pelo jornalismo policial: o personagem do bandido, que se mistura às identidades das próprias travestis” (Klein, 2016, p. 113 apud Serra, 2019, p. 46).

Aline, ao tratar de identidade de gênero e sexualidade no contexto carcerário, o faz a partir de estereótipos relacionados ao próprio corpo e comportamento e afirma nunca ter tido um tratamento diferente em virtude disso, mas que fora tratado mal porque preso é tratado mal. Embora o tratamento desumanizado relatado por Aline seja recorrente nos depoimentos das participantes do projeto, a maioria delas atribui também à transfobia um dos aspectos que acentua a forma como são desrespeitadas lá dentro.

Na obra literária *Como recuperar o fôlego gritando*, a transfobia, e também a negligência médica dentro do sistema prisional (a exemplo do tratamento que a população encarcerada cotidianamente recebe), são escancaradas no depoimento de Stéfany Gregory:

[...] Mas uma coisa eu tenho ciência: que passar por onde eu passei, de novo no sistema, o preconceito, cortar meu cabelo, não poder entrar roupa de mulher, a discriminação – chamam a gente de preso, a gente sendo feminina, sendo travesti, tem nome social e tudo, e eles se negarem a chamar a gente pelo nome social, graças a Deus por isso eu não passo mais. [...] Só Deus sabe o que a gente passou. Eu, por não ter visita, eu tive duas tuberculoses, eu quase morri, porque nenhuma das minhas tuberculoses eu tratei desde o começo, não porque eu não quis, porque sim, eu tava ruim, só que a polícia não dava atenção (Cândido; Gaulês, 2021, p. 153).

Os depoimentos que compõem o livro e o *podcast*, produzidos em *TRANSgressoras*, são recortes de realidades cotidianas comuns a uma população formada por mais de 800 mil pessoas no Brasil – número que representa a terceira maior população carcerária do mundo. Ao trazer trechos dos depoimentos dessas mulheres, contudo, não pretendo vitimizá-las, mas apresentar parte do material resultante do processo de construção dessas narrativas poderosas, realizadas por mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere a partir da parceria e cumplicidade construídas junto à Cia dXs TeRrOrIsTaS na formação de comunidades com processos de autonomia. Afinal, o trabalho da Cia em *TRANSgressoras*, segundo Gaulês e Serra (2021 p. 109), tem como um dos pilares estruturantes “[...] produzir narrativas de denúncia sem reforçar estereótipos de pessoas violentas ou de coitadas a essas mulheres. Denunciar sem perder a potência de perspectiva, sem desviar do protagonismo que cada uma exerce sobre a sua própria história e sobre a (re)escritura de seu futuro”.

A presença das testemunhas reais nas narrativas compartilhadas, no entanto, provoca um impacto ao leitor e ao ouvinte, fazendo com que este não consiga distinguir o que é ficção e o que é realidade, borrando os limites entre representação e apresentação do real em cena – o que é característico das experiências testemunhais. Em *Rádio TRANSgressoras*, o caráter

público é performado a partir da “estética do choque¹²”, colocando o ouvinte em contato com realidades negadas. O *podcast*, portanto, é usado como plataforma para fazer ressoar histórias e vozes caladas, emudecidas por um sistema opressor e punitivista.

Ao tratar da dimensão política das teatralidades do real, a prof.^a Dr.^a Julia Guimarães Mendes, em sua dissertação de mestrado, faz referência à Diéguez (2010) para afirmar que “a arte das últimas décadas deixa de ser espaço para a produção de um discurso sobre o político e passa a configurar-se num território político por si só”, o que se evidencia no programa de *podcast* produzido pelas TeRrOrIsTaS. A presença do real, neste caso, é um elemento de linguagem que tenta lidar com uma realidade cuja simbolização parece não dar conta de toda a carga de violência e sofrimento que a envolve, ou seja, “uma realidade incapaz de ser totalmente simbolizada” (Mendes, 2012, p. 75).

Em *Rádio TRANSgressoras*, o real é posto em gravações de áudio na criação do que a professora canadense Josette Feral chamou de evento cênico. Introduzindo o espetacular, o evento cênico propõe uma ruptura com a ilusão teatral, tomando os sentidos do espectador e fazendo-o se emocionar e se impactar em uma espécie de imersão na ação cênica, sem que haja a possibilidade de ele se distanciar de forma crítica para que assim possa reconhecer a dimensão estética daquilo que está sendo apresentado. É quando “o contrato inicial tácito entre o artista e o espectador parece se romper e o espectador fica obrigado a ver o real que parece ultrapassar o quadro cênico” (Feral, 2012, p. 82).

Entretanto, quando o espectador é impedido de reconhecer o teatro em cena ou, nesse caso, de reconhecer a teatralidade responsável por dar a dimensão estética da obra, ele é posto diante do evento cênico puro, submetido a uma espécie de “estética do choque”. A anexação da violência real nas entrevistas que compõem a *Rádio TRANSgressoras* e o modo singular como essa violência atua sobre o corpo do receptor é o que me fez recorrer à estética do choque para essa análise. Afinal, quando essa violência real é trazida à cena, é como se o ouvinte em certa medida fosse golpeado, adotando um novo modo de recepção, diferente daquele onde ele se deparava com a ilusão cênica.

Dessa forma, o material produzido pelas TeRrOrIsTaS no *podcast* é uma tentativa de trazer à tona realidades absolutamente duras, que talvez fossem possíveis de serem simbolizadas de outra forma, mas é justamente a escolha da Cia em criar um *podcast* composto

¹² *Estética do choque* é um termo que Josette Feral empresta de Paul Ardenne, no livro *Êxtreme: Estétiques de la Limite Dépasée*, e o modifica para tratar de formas de violência que são apresentadas em cena e que abalam, e até agridem, o espectador, colocando-o face a face com o real e alterando o contrato implícito entre ele e o artista em relação à representação.

por esses depoimentos que impressiona o ouvinte, mesmo que essas histórias de violência e de dor, relatadas por quem as protagonizou, estejam enquadradas em uma obra e, portanto, possibilitem uma reação crítica ao ouvinte/espectador. Impressionam porque são comuns e frequentes a corpos dissidentes e menos favorecidos; porque fazem refletir sobre transfobia, abandono, violação de direitos, prostituição, violência do Estado, violência nas ruas e no cárcere, entre tantas outras questões que permeiam esses relatos que tratam do funcionamento do sistema prisional brasileiro a partir da perspectiva de quem o vivenciou.

A ideia da criação da *Rádio TRANSgressoras*, em resposta às dificuldades que a pandemia da COVID-19 impôs ao grupo em 2020, surgiu motivada pela viabilidade na produção e realização deste tipo de *podcast*, cujo custo é baixo, e na potencialidade dos relatos que resultaram na criação da *Radio*. As entrevistas foram gravadas com o uso de um simples gravador na casa de Gaulês, uma vez que nessa fase de desenvolvimento do projeto os encontros já não aconteciam mais na Casa Florescer II, conforme o próprio Gaulês declarou em entrevista a mim concedida em 22 de março de 2024.

O desligamento com a Casa de Acolhida Especial para Mulheres Trans, a Florescer II, ocorreu em virtude da mudança de gestão e das novas medidas adotadas no gerenciamento do espaço, como também na mudança de tratamento dos funcionários e gestores às conviventes, culminando na participação de Gaulês na CPI da Violência Contra Pessoas Trans e Travestis, instaurada em setembro de 2021. Ao representá-las na Câmara Municipal de São Paulo, denunciando situações abusivas e violentas que as conviventes passaram na casa (o que repercutiu na transferência da Casa Florescer II para um novo endereço e na mudança da equipe gestora e do quadro de funcionários), Gaulês fortaleceu os elos com as participantes de *TRANSgressoras* na luta pelo combate à transfobia institucional.

Esse episódio alterou o modo de organização e realização do projeto e impulsionou as participantes a acreditarem na importância de suas narrativas e a produzirem materialidades artísticas de denúncia e resistência. A mudança do espaço dos encontros, contudo, exigiu que os atendimentos passassem a ser mais individualizados, devido à capacidade limitada de pessoas na residência do diretor da Cia, localizada nas proximidades do antigo endereço da Florescer II, onde os encontros e as gravações para o *podcast* passaram a ocorrer.

A edição foi realizada em conjunto com as protagonistas das histórias, todas elas narradas em primeira pessoa, e contou inicialmente com o olhar crítico e atento de Serra, colaborador da Cia, que, enquanto ativista e advogado, editou todo material de modo a excluir qualquer menção que pudesse decorrer em alguma implicação jurídica às entrevistadas. Em um

segundo momento, elas recebiam o material editado e opinavam sugerindo novas alterações, em um processo coletivo e colaborativo de criação¹³.

A escolha estética potente de resistência e denúncia que resultou na criação da *Rádio TRANSGressoras*, bem como nas demais produções artísticas desenvolvidas neste projeto, revelam o fazer artístico insurgente que caracteriza o trabalho desenvolvido pelas TeRrOrIsTaS. Conforme Gaulês:

TRANSGressoras é uma tentativa de hackear as artes em todas as suas linguagens, através de editais públicos e privados, produzindo práticas de insurgência sobre o cárcere e travestilidades a partir da distribuição e geração de renda para pessoas trans e travestis egressas do cis-tema prisional, a quem o projeto foi e é destinado, prioritariamente. É nesse encontro e cruzamento de abusos, violências e violações que o projeto busca criar tecnologias múltiplas de enfrentamento e resistência a esse cis-tema (Elástica, 2021, não paginado).

Em busca por possibilidades potentes e reais de resistir à violência institucionalizada contra essas mulheres, de denunciar os abusos sofridos por elas dentro (e fora) dos espaços prisionais e de possibilitar a promoção da autonomia, dignidade e bem viver, o projeto propôs integrar, além das artes, saberes do direito penal, da criminologia, dos estudos culturais, da sociologia, da saúde, do serviço social, das biqueiras, das avenidas e dos centros de acolhida (Serra; Moraes, 2021, p. 110). Nesse processo, o afeto e o cuidado como possibilidades de articulação política e transformação social foram valores fundamentais que a CiA dXs TeRrOrIsTaS não abdicou no desenvolvimento do projeto.

Agora elas são ouvidas, têm visibilidade com olhos de cuidado, de acolhimento. E foi isso que permitiu a relação de afeto que construímos. Dividimos cafés, consultas médicas, idas ao cartório. Fizemos comida e almoçamos juntas. No decorrer do projeto, percebemos o envolvimento e a empolgação dessas mulheres trans e travestis ao produzirem materiais artísticos e políticos incríveis, contando suas histórias de forma muito verdadeira. Sem medo de serem julgadas, como foram pela rua e pelos tribunais. Conversando e convivendo com elas, observamos os seus movimentos em processos de autonomia e autoestima, e sabemos que foram plantadas sementes em cada uma delas. O projeto trouxe possibilidades, perspectivas e visibilidade para pessoas tantas vezes esquecidas ou criminalizadas. Provocou reflexão, pensamento crítico e responsabilização (Serra; Moraes, 2021, p. 106-107).

¹³ Informações concedidas por meio de entrevista a Murilo Gaulês, em 22.03.2024.

O livro de poemas, o programa de *podcast* e a produção do filme documentário, portanto, foram o resultado de “uma experiência muito valiosa de afeto, denúncia, transformação e produção de autonomias em rede” (Cândido; Gaulês, 2021, p. 5). Mesmo diante da extrema dificuldade na conquista da autonomia dessas mulheres, a CiA dXs TeRrOrIsTaS propõe pensar em meios para fortalecer essa comunidade e em como essa comunidade pode contribuir para a construção e o fortalecimento de outras comunidades. Esta ideia de construção de comunidade como redes de afetos, compostas por pessoas que produzem cooperação mútua e que constroem autonomia a partir dela, é uma proposta que converge com os aprendizados de Gaulês com as residências em territórios zapatistas, no México, conforme compartilha em entrevista.

Autonomia não é autossuficiência. Nenhum ser humano é autossuficiente, a gente precisa das relações interpessoais, dos outros seres humanos para existir. O processo de autonomia envolve encontrar meios de se encaixar dentro de uma organização social, numa sociedade determinada pelas relações de afeto, e como você desempenha um papel que, junto com os outros papéis, garante o bem viver de todo mundo. Isso são possibilidades de autonomia e não tem receita para isso. No zapatismo se usa “autonomias” no plural, porque eles falam: “a nossa autonomia é assim. E a de vocês?” (Gaulês, 2024, entrevista concedida à autora).

A construção da linguagem da CiA dXs TeRrOrIsTaS nessa aliança entre arte e ativismo tem o Exército Zapatista da Libertação Nacional¹⁴ como referência, grupo com o qual a Cia teve algum grau de envolvimento prático¹⁵ e que fomenta práticas de luta e resistência em contextos variados de opressão, o que as TeRrOrIsTaS compreendem como uma tecnologia potente de luta no contexto abolicionista penal a ser desenvolvida em modos de fazer arte (Gaulês, 2023b, p. 198).

Dessa prática “artista” e da busca incessante por meios que possibilitem a conquista da autonomia e ofereçam condições de bem viver a essas mulheres desencadeou o projeto subsequente da Cia: *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista*

¹⁴ O Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN) é um movimento social de luta por justiça e reforma agrária que surgiu em julho de 1994, organizado e liderado majoritariamente por pessoas indígenas residentes da região de Chiapas, no México. A dificuldade de acesso à terra motivou essas pessoas a se organizarem em 1987 para criarem, ao longo de sete anos, um levante popular reivindicando publicamente por reforma agrária. Foi por meio da espetacularização da produção de estéticas comoventes e envolventes – o que incluía, por exemplo, a indumentária de seus integrantes até poesias e muralismos realizados por lideranças do movimento zapatista –, que o EZLN viabilizou a criação de uma zona autônoma que ocupa significativamente o território de Chiapas. Fonte: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v22i3p190-213> Acesso em: 17 jul. 2024.

¹⁵ Esse envolvimento prático entre a Cia e o EZLN pode ser melhor compreendido e aprofundado por meio da dissertação de mestrado intitulada *O queijo, a ratoeira e a fome: contratreinamentos criativos de desobediência ou zapatismo hackeado* (2019), realizada por Murilo Moraes Gaulês pela Universidade de São Paulo.

fractal. Em comum com *TRANSgressoras, Fractos Corpografados*, “consiste em uma série de ações formativas e de elaboração criativa que busca fortalecer/inventar espaços comunitários para imaginar e celebrar a existência de mundos sem prisões” (Gaulês, 2023a, p. 9).

2 FRACTOS CORPOGRAFADOS: VICISSITUDES DE UMA TEATRALIDADE ABOLICIONISTA FRACTAL

Contemplado pela 38ª edição do *Fomento ao Teatro*, da Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo, o projeto *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* resultou na criação de quatro produções em arte: a publicação da tradução do livro *Anjos de Cara Suja – três histórias de crime, prisão e redenção*, de Walidah Imarisha; incluindo a dramaturgia *O sol é ou deveria ser para todas*, de Lígia Souza; o espetáculo teatral *Anjos de Cara Suja*, criado com um elenco de mulheres travestis e trans egressas do sistema prisional; a performance-manifesto *Fracto 111 – Pátria amada ou nossa bandeira sempre foi vermelho sangue + 1000 litros de preto*, em memória aos 30 anos do massacre do Carandiru; e a produção do longa-metragem documental *A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos Tentaram Lavar Seus Rostos*, sobre as materialidades artísticas e processos de criação desenvolvidos em *Fractos Corpografados* no espaço onde foi fundada a Casa da F.U.R.I.A. (Frente Unificada de Resistência Abolicionista), primeiro centro cultural destinado a pessoas LGBTQIAPN+ sobreviventes do sistema prisional brasileiro.

2.1 REESCREVENDO FUTUROS PELA FICÇÃO VISIONÁRIA: UMA TECNOLOGIA PROJETADA PARA PROMOVER TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS

O livro *Anjos de Cara Suja – três histórias de crime, prisão e redenção/O sol é ou deveria ser para todas* (Figura 8), lançado dia 1º de abril de 2023 no Centro Cultural Olido, na cidade de São Paulo, reúne a tradução do original *Angels with Dirty Faces*, da autora Walidah Imarisha¹⁶, além da dramaturgia da peça *Anjos de Cara Suja: O sol é ou deveria ser para todas*, assinado pela dramaturga Lígia Souza. A obra retrata quatro histórias de dor e redenção envolvendo o sistema prisional.

¹⁶ Walidah Imarisha é escritora, artista, abolicionista penal, criadora do gênero literário *ficção visionária* e coeditora, com adrienne maree brown (grafa-se em minúsculo), da antologia *Octavia's brood: science fiction stories from social justice movements* (2015). Atualmente é professora de Estudos da Negritude na Universidade de Postland, em Oregon, Estados Unidos.

Figura 8 – Cartaz de divulgação do lançamento do livro *Anjos de Cara Suja – Três histórias de crime, prisão e redenção e O sol é, ou deveria ser, para todas*



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CppVwthO2YR/>.
Acesso em 25/10/2023.

As três primeiras histórias do livro, contadas por Imarisha, são histórias de Kakamia, Mac e da própria autora, por meio das quais ela retrata a dura e violenta realidade das prisões nos Estados Unidos. No livro, a escritora e abolicionista penal usa elementos de ficção científica e fantasia para criar um mundo que não existe e, por meio do que chamou por ‘ficção visionária’, projetar futuros possíveis e desejáveis onde a violência das prisões, por exemplo, não seja mais necessária.

Ao focar nas pessoas marginalizadas pela sociedade, sobretudo aquelas que são oprimidas e estigmatizadas de forma interseccional, como é o caso das participantes dos projetos da CiA dXs TeRrOrIsTaS aqui analisados, a ficção visionária propõe a transformação a partir de uma construção coletiva e não hierárquica. Nessa perspectiva, enquanto abolicionista prisional, a autora propõe imaginar coletivamente o fim das prisões como algo real, não utópico. Afinal, “é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo” (Imarisha, 2016, p. 4).

A partir dessa poderosa tecnologia que a CiA dXs TeRrOrIsTaS pega emprestada de Imarisha e utiliza no campo artístico é que nascem a dramaturgia e o espetáculo *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*, ficção visionária que propõe a ideia da existência de um mundo sem prisões. Segundo Siqueira e Moraes (2021, p. 102), “o princípio da ficção visionária é mitigar os problemas dos sistemas, transgredindo a narrativa para uma

possibilidade de mudança possível”. Essa possibilidade de mudança em direção a uma transformação social foi instigada ao elenco a partir da pergunta “como é o mundo que queremos?”, o que gerou desdobramentos importantes no processo criativo do espetáculo.

Desdobrar ficções visionárias a partir dos relatos pessoais de mulheres trans e travestis que sobreviveram as mazelas do cárcere é um friccionar das esferas da fantasia e do real no intuito de que elas se borrem e se alterem simultaneamente. Seja o campo da ficção que provoca movimentos para reescrever o futuro do nosso presente real seja pela potência e a dor de uma realidade que atravessa a obra de arte e amplia as possibilidades de relação com a narrativa instaurada (Serra; Moraes, 2021, p. 104).

Nesse sentido, a ficção visionária enquanto metodologia foi utilizada a fim de compreender e desafiar as estruturas de poder sobre os corpos trans e travestis marcados pela experiência no cárcere e ajudar a imaginar e criar mundos mais justos. Afinal, “[...] toda a mudança social de verdade é considerada algo impossível antes das pessoas tornarem-na real”, pois, se coube à população escravizada sonhar com a abolição e a liberdade quando estas eram um sonho impossível, sonhar com uma nova forma de lidar com o crime, a punição e a justiça é o início da construção do que pode vir a ser. É preciso, portanto, que sejamos “capazes de sonhar o impossível, para construir os futuros que queremos”, segundo Imarisha (*A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos tentaram lavar seus rostos*, 2023).

O filósofo e pensador francês Paul Ricoeur (1913–2005) propunha pela Pedagogia da Utopia imaginar uma utopia sobre uma realidade, proposta que envolve o distanciamento das pessoas de suas realidades e circunstâncias atuais para que possam avaliar criticamente as condições ideológicas a sua volta e imaginar outras possibilidades de viver. Para Ricoeur, a intenção da utopia é promover mudança e “quebrar a ordem presente” (Lucas, 2021, p. 256). A pedagogia da utopia, ou pedagogia da esperança, como a professora universitária Selina Busby¹⁷ prefere usar, permite que os participantes de oficinas teatrais em contexto prisional, por exemplo, vejam com nitidez a situação em que estão inseridos e, simultaneamente, passem a questioná-la, imaginando novas versões da realidade e novas possibilidades de viver.

Busby relata no capítulo *Dançando nos pavilhões – O teatro em prisões oferece um controle radical ou uma pedagogia da utopia?*, que compõe a obra *Teatro em Prisões e a crise global do encarceramento*, de Ashley E. Lucas, a experiência vivida em *Children’s Play Project*, projeto específico de teatro realizado nos anos de 2008 a 2012 em três diferentes

¹⁷ É professora de teatro social e aplicado na Royal Central School of Speech and Drama, Universidade de Londres. Atua também em ambientes prisionais e com teatro para jovens que vivem em condições de vulnerabilidade tanto no Reino Unido como internacionalmente.

prisões do Reino Unido cujo objetivo principal era aproximar os presos de suas famílias como um meio de reintegrá-los à sociedade e, conseqüentemente, reduzir a reincidência e os custos que ela gera ao contribuinte britânico.

O projeto, desenvolvido por estudantes de bacharelado do curso de Teatro Aplicado e Educação Dramática, da Royal Central School of Speech and Drama com encarcerados da categoria B (adultos do sexo masculino, maiores de 21 anos, considerados um risco para a população) tinha duração de apenas duas semanas. Durante esse curto período, os participantes montaram uma peça teatral para crianças e a apresentaram dentro do presídio para seus familiares e filhos, o que foi seguido por uma visita. Para esta visita, as regras formais da unidade prisional foram atenuadas a fim de promover um momento saudável e favorável às relações familiares dos encarcerados, fator que motivou a participação voluntária dos detentos no projeto. Ao analisá-lo, entretanto, Busby questiona se o projeto de fato ofereceu aos detentos uma pedagogia da utopia e contribuiu no fortalecimento dos relacionamentos com seus filhos, ou foi usado como mais um instrumento de controle radical para mantê-los dóceis diante dessa possibilidade de reaproximação familiar.

É, no entanto, a perspectiva da utopia, ou da esperança, adotada no desenvolvimento deste projeto, que me interessa aqui analisar, uma vez que essa pedagogia propõe abrir o “campo do possível”, o que Ricoeur descreve como “um lugar onde é possível reexaminar o que ‘é’ para ver o que ‘poderia ser’ ou o que Ricoeur chama de ‘ainda não’” (Busby, 2021, p. 256). Nesse aspecto, a Pedagogia da Utopia parece convergir com as ficções visionárias, uma vez que ambas propõem imaginar possibilidades ainda inexistentes com a intenção de que possam ser concretizadas.

A ficção visionária, contudo, não propõe imaginar uma utopia, pois ela não é uma.

Utopias plenas possuem caráteres ingênuos, por não serem capazes de lidar com a imperfeição humana. Essas ficções levam em consideração que somos todos seres falíveis, que sentem raiva, têm ambições e desejos, que somos capazes de causar dor ou dano a outros para isso. Essas considerações são totalmente relevantes se estamos tecendo sonhos que alcançarão aquelas pessoas que estão por vir (Gaulês, 2023b, p. 206-207).

Enquanto metodologia, a ficção visionária é pensada de modo a colocar no centro da narrativa sujeitos subalternizados para que estes possam evocar “tecnologias ancestrais de sobrevivência” (Gaulês, 2023b, p. 206) na construção de futuros mais justos. Esses corpos dissidentes, portanto, ao viverem sonhos que promovam mudanças sociais, se comprometem e se responsabilizam por dar continuidade a esses sonhos para as próximas gerações, o que é o

princípio das ficções visionárias. Dessa forma, a metodologia propõe que nos conectemos com o passado para reescrevermos o futuro de forma não utópica.

Importante ressaltar, contudo, que esse exercício de criação, de formulação de “imaginários políticos” (Gaulês, 2023b, p. 207) abolicionistas, que propõe inventar maneiras de imaginar futuros mais justos, é algo que comunidades em processo de autonomia e/ou pré-coloniais já faziam, ou seja, não é uma tecnologia nova. O que Imarisha faz é uma espécie de sistematização dessas tecnologias para que elas possam ser apropriadas por grupos e coletivos de movimentos sociais que queriam promover justiça por meio de mudanças radicais (Gaulês, 2023b).

A quarta e última história do livro é a dramaturgia *Anjos de Cara Suja: O sol é ou deveria ser para todas*, que surgiu no decorrer do processo de criação do espetáculo de mesmo nome. A peça, assinada por Lígia Souza, começou a ser escrita após pouco mais de seis meses de convívio da dramaturga com Mônica, Ema, Natasha, Carla, Ndudzo e Savannah, participantes do projeto *Fractos Corpografados*; foi escrita em primeira pessoa, a partir das histórias vividas por essas seis mulheres trans e travestis sobreviventes do sistema prisional e cuidadosamente elaborada de modo a fazer ecoar as vozes que foram sistematicamente caladas. Para embasar a análise da criação dramaturgical, realizamos uma entrevista com Lígia Souza, autora da peça. Carla Mendes, atriz do espetáculo *Anjos de Cara Suja*, também foi entrevistada e contribuiu na elaboração dessa análise.

2.2 A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE *ANJOS DE CARA SUJA – O SOL É OU DEVERIA SER PARA TODAS*: PROCESSO DE RECONHECIMENTO E FORTALECIMENTO DAS ACENEDORAS DE SÓIS

A dramaturgia *Anjos de Cara Suja: O sol é ou deveria ser para todas* surge como reação a leitura coletiva da obra literária *Anjos de Cara Suja*, ficção visionária documental de Imarisha, o que foi o pontapé inicial do processo de criação do espetáculo. No entanto, como a tradução da história para o português foi concomitante ao processo de criação do espetáculo, o texto não havia ainda sido todo traduzido no momento da leitura e, por esse motivo, ela aconteceu de forma parcial.

Conforme Lígia Souza, a leitura do livro convenceu a ela e ao elenco da peça que as palavras, se todas quiserem, são atitudes revolucionárias e um convite à ação (Gaulês, 2023a, p. 35). Para a dramaturga, o teatro coloca a palavra em ato para ressignificar histórias de vida e para dar visibilidade a narrativas que foram silenciadas. Assim, “o teatro instaura através da

palavra e da linguagem, novos lugares de fala, novos lugares de sentido, novos lugares de problematização da hegemonia” (Souza; Abreu, 2023, trecho retirado do vídeo no YouTube). Dessa forma, a escrita da dramaturgia junto a essas seis mulheres, cujo apagamento é constantemente normalizado, foi uma forma de ressignificar a existência dessas “corpas” historicamente marcadas para morrer.

A leitura coletiva foi realizada a partir de um procedimento metodológico cuja proposta envolve três comandos: um para fazer uma pausa na leitura, outro para repeti-la e outro para comentá-la. O uso deste procedimento possibilitou que muitas histórias vividas pelas integrantes do elenco viessem à tona e fossem por elas compartilhadas no decorrer da leitura. Contudo, embora esses compartilhamentos gerassem material a ser trabalhado, além de um espaço de reconhecimento e identificação entre elas – o que só aconteceu em virtude do ambiente seguro e livre de julgamentos criado por todos os envolvidos –, havia também a angústia e a inquietação delas no decorrer do processo, por reviverem os piores momentos de suas vidas a cada encontro¹⁸.

Agora você imagina lembrar tudo isso no processo... Hoje em dia eu consigo falar mais abertamente. Mas olha, como eu falei agora, até encheu meu olho de lágrima. Mas na peça mesmo, no original, no processo que a gente ia fazendo, eu chorava todo dia sozinha em casa. Porque a gente lembra da infância, eu lembrava também da minha família. Eu venho de um pai que podia ter me dado de tudo, não me deu *** nenhuma, pelo contrário, tentou me matar. [...] Então, saí muito cedo de casa por não ter ajuda. Até mesmo da minha família, que não soube lidar com a minha transexualidade, porque para eles não era normal (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora).

Ao compartilhar histórias de sofrimento vividas na infância e na adolescência, Mendes reconhece que o processo de criação do espetáculo também foi uma espécie de cura para essas dores.

[...] eram memórias que vinham, mas você não sabia por que aquela memória vinha para você. Você não entendia por que tudo isso aconteceu com você. Então também foi um tempo de eu descobrir por que eu sinto essas emoções, porque eu fujo delas, sozinha. Entendeu? Então eu tive que curar essas dores pra eu conseguir seguir em frente, porque se eu ficasse me remoendo [inaudível] eu ia ficar esquecida. É isso que o povo quer que eu fique: morta. Entendeu? Então eu tenho que mostrar o contrário. [...] Eu tenho que me amar, mesmo que eu esteja sozinha no mundo (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora).

¹⁸ Informação concedida em entrevista à Lígia Souza em 14.07.2023.

Entretanto, embora o projeto adentrasse em terrenos sensíveis, repletos de traumas e memórias indesejadas, a possibilidade de uma retomada da autonomia das participantes a partir de um processo de criação artística remunerado, permeado de formações em várias áreas do conhecimento e por possibilidade de materialização da própria história, eram fatores atraentes às participantes. Nesse sentido, considerando a complexidade de lidar com tantas histórias de dor, foi estabelecido um combinado entre todos envolvidos no processo de criação do espetáculo, que consistia no uso de uma palavra de cuidado que pudesse ser proferida por qualquer participante e a qualquer momento em caso de gatilho. Assim, se houvesse a necessidade de interrupção do ensaio, de retirada do local ou de silenciamento em virtude de uma situação que despertasse emoções e sentimentos indesejados, o uso da palavra combinada sinalizaria essa necessidade, isentando a participante de qualquer explicação¹⁹.

O projeto foi elaborado a partir da proposta de criação de uma ficção visionária. Nesse sentido, a intenção do coletivo era produzir uma dramaturgia que não se limitasse a reproduzir lugares de dor e retratar o sofrimento vivido por essas sobreviventes do sistema prisional, possibilitando a urgente humanização desses corpos marginalizados e duplamente estigmatizados: por serem corpos trans e travestis e por terem sido presas(os). Nessa perspectiva, conforme Souza, a contribuição de Imarisha foi de extrema importância, uma vez que ela se propôs a acompanhar mensalmente, de maneira on-line, todo o processo de criação, e foi direcionando o olhar da dramaturga e do diretor sobre o material que estava sendo produzido.

Ainda no início do processo de criação, Souza notou a necessidade de apresentar a diferença entre um texto escrito em prosa, como era o caso do romance de Imarisha, e um teatral. Para isso, trouxe a um dos encontros a dramaturgia *As 3 Uiaras de SP City*, de Ava Terrena Alves²⁰. O texto, inspirado nos relatórios da Comissão da Verdade, retrata a história fictícia de três travestis no contexto da ditadura militar no Brasil, cuja realidade já bastante violenta se agrava com prisões e agressões. A leitura foi realizada de forma coletiva a partir da distribuição de personagens entre as participantes e tinha como propósito aproximá-las do formato de texto dramático, buscando exemplificar e diferenciar, por exemplo, diálogos e rubricas.

¹⁹ Informações concebidas por meio de entrevista à Lígia Souza em 14.07.2023.

²⁰ Alves é dramaturga, poeta, diretora, performer, atriz e orientadora do *Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro de Santo André*, considerada um ícone da representatividade trans no meio artístico. Publicou o livro de poesias *Segunda Queda*, que se tornou um espetáculo poético-musical, e as dramaturgias *As 3 uiaras de SP city* e *O corpo que o rio levou*.

Entretanto, considerando que a Cia propõe na prática de terrorismo poético colapsar com as linguagens e os modos de ação convencionais resultantes de organizações sociais eurocentradas (condicionadas a uma narrativa colonial), apresentar as estruturas estabelecidas no campo dramaturgico foi uma necessidade relatada pela dramaturga cujo impacto, no processo de criação, talvez tenha suprido mais uma necessidade da autora. Contudo, embora a Cia proponha um atentado às formas, ela não nega ou deslegitima tecnologias produzidas ao longo da história e que possam ser potentes em seus processos criativos. Nessa perspectiva, Souza teve total liberdade para abordar conceitos e aspectos estruturais convencionais da escrita teatral que pudessem, em ocasiões específicas, contribuir na criação do espetáculo.

Foi, no entanto, a partir da condução de Imarisha, em um dos encontros on-line com a Cia, que surgiu a proposta de criação de cenas individuais por meio das quais cada integrante do elenco escolhia o que de fato gostaria de contar sobre sua trajetória, sobre a experiência que possuía em comum: serem corpos trans sobreviventes do sistema carcerário. Essa proposta foi fundamental no processo de criação, conforme a dramaturga relata:

Elas trouxeram cenas contando histórias da vida delas. A partir dessas cenas que elas foram criando, a gente foi trazendo provocações para elas irem mudando as cenas e fazendo elas olharem: “é isso mesmo que você quer falar sobre você mesma?”, “é isso mesmo que você quer dizer?”, “o que tem por trás dessa frase que você está falando?”, “olha, aqui [nessa cena] também tem preconceito”. A gente foi destrinchando as cenas que elas produziram. A gente pediu, a princípio, uma cena de 10 minutos, mas elas vieram com cenas que tinham meia hora. Foi um processo muito legal (Souza, 2023, entrevista concedida à autora).

A proposta de criação dos monólogos coincide com a entrada de Mendes no elenco de *Anjos de Cara Suja*. Como suplente, ela ingressa no projeto quando este já estava há três meses em andamento e surpreende-se com o desafio de criação de uma cena solo.

Eu falei: “nossa, é difícil”. [...] mas ele [Gaulês] falou que isso não ia ser da peça, era só processo, e que esses ‘monologozinhos’ seriam descartados. Mas nada foi descartado - risos. Não é à toa que eu falo as coisas que mais me marcaram, que ficaram na minha cabeça. Na minha cena eu falo sobre o cara que me bateu pra eu guardar droga. No decorrer dos oito anos que eu fiquei presa, entre idas e vindas, eu conto o que me marcou mais, entendeu? Foram estes episódios. Eu contei pensando que isso não ia entrar. Ai depois ele falou: “tu quer mudar?”. Eu falei: “eu não queria falar sobre isso, queria falar sobre outras coisas. Ah, enfim, mas é tudo verdade mesmo, então vou fazer. Vai ser isso mesmo”. E foi. Ficou assim. Assim que surgiu minha cena (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora)²¹.

²¹ Foram feitos pequenos ajustes de conjugação verbal.

Para que Imarisha pudesse também ter acesso aos monólogos apresentados, foi realizado o registro audiovisual das cenas que posteriormente foram traduzidas para o inglês e transcritas. A partir do acesso a esse material, ela provocou Souza e Gaulês a buscarem nas cenas individuais os momentos que envolviam o coletivo, já que é justamente este equilíbrio entre o que é individual e o que é coletivo o maior desafio da ficção visionária. Afinal, contar a história de uma única pessoa permite construir conexões e identificação com o público. Contudo, como o objetivo da ficção visionária é contar histórias de transformação, a autora propõe que as histórias, mesmo as individuais, não sejam exclusivas, pois só assim é possível promover a mudança de todo um coletivo²².

Souza ainda relata que no decorrer desse processo notou a necessidade de apresentar ao elenco a ideia de ação dramática na construção dramaturgica e de retomar a diferença entre romance e dramaturgia, abordando a importância do recorte de uma história no gênero dramaturgico, o que possibilita seu aprofundamento. Nesse sentido, eram propostas reflexões acerca das cenas apresentadas, buscando instigar as participantes a analisarem as histórias trazidas. Nesses momentos, outras histórias que não aquelas que haviam sido encenadas surgiam, o que a autora de forma muito cuidadosa resgatava com quem havia compartilhado, quando considerava a história valiosa e sugeria a inclusão na dramaturgia.

Parte do processo de escrita, contudo, foi realizado em casa, quando Souza e Patrícia Cândido, então responsável pela dramaturgia, iniciaram a análise do material e a escolha das cenas que melhor contribuíam e reforçavam a ideia de ficção visionária. Após o rompimento de Cândido, Souza, então colaboradora, passa a assumir a escrita dramaturgica e o faz a partir das cenas transcritas. Assim, o jeito como as participantes falavam, ou seja, a embocadura delas, era mantida, o que gerou no elenco uma reação de euforia ao acessarem a primeira versão do material produzido. Estabeleceu-se ali uma relação de muita troca entre o elenco e a dramaturga, uma vez que todas tinham autonomia e liberdade de propor à Souza alterações no texto se considerassem necessário o acontecimento.

A dramaturgia, composta por 19 cenas, tem como proposta de ficção visionária a cena final. Através dela, todas as seis mulheres trans e travestis apresentam uma personagem hipotética: Maria, cuja trajetória se aproxima da trajetória de todas. No entanto, o que a cena propõe é uma mudança na história dessa personagem e a faz por meio da justiça

²² Informações concebidas por meio de entrevista à Lígia Souza em 14.07.2023, presentes também na aula pública ministrada por Walidah Imarisha sobre Ficções Visionárias, transmitida ao vivo no *Canal Cia dxS Terroristas* como parte da programação do *3º Festival POWlítico de Corpos Rebeldes*, em 23.06.2022.

transformativa²³, ou seja, por meio da construção de outras formas de a personagem lidar com as situações de dor, violência e dano, responsabilizando-a e não, a punindo. Maria é a personificação da transformação desejada por Mônica, Ema, Natasha, Carla, Ndudzo e Savannah, é o que todas elas são hoje e desejam para o amanhã.

Entre os integrantes da CiA dXs TeRrOrIsTaS, da qual Souza passou a fazer parte, há, no entanto, o consenso de que o espetáculo não deu conta da elaboração que envolve a ficção visionária, pois não conseguiram fazê-la de forma coletiva, com todas as participantes do elenco, o que fez o espetáculo ter apenas um flerte, uma aproximação, com a possibilidade deste gênero literário.

Tem um passo a passo nesse processo das ficções visionárias que inclusive estou estruturando em meu doutorado. [...] Existe uma metodologia de realização. A metodologia parte de dois eixos centrais que são “identidade” e “poder”. Tanto que a oficina sobre ficções visionárias que eu já assisti muitas vezes, já acompanhei em vários lugares e que, inclusive, Walidah ofereceu aqui no Brasil, ela fala dessa estrutura. [...] A identidade não é vista da maneira como a gente olha para as identidades sob o olhar neoliberal capitalista. A gente olha para as identidades [classificando-as em]: povo negro, povo indígena etc. Ela fala que precisa ser interseccional [...]. Então, em primeiro lugar, as identidades interseccionais têm que estar no centro da narrativa e são elas que narram em primeira pessoa esse universo fantástico. A 2ª questão é o poder, a ideia não é tomar o poder ou tentar reivindicar o poder, mas pensar em outras formas onde as lógicas de organização não precisem de uma hierarquia de poder onde um manda e o outro obedece. [...] a gente vai usar essa capacidade imaginativa [na ficção visionária] para pensar como a gente reorganiza as nossas formas de organização social, como pensamos justiça a partir disso (Gaulês, 2024, entrevista concedida à autora).²⁴

A ficção visionária, portanto, propõe romper com as narrativas colonialistas brancas, hétero-patriarcais e capitalistas e, ao mesmo tempo, imaginar coletivamente novas formas de organização social e política, o que foi parcialmente alcançado no texto e na montagem de *Anjos de Cara Suja*, conforme Gaulês.

Embora a dramaturgia do espetáculo tenha sido construída com a colaboração de sete sobreviventes do sistema prisional que compartilham suas histórias e suas experiências em comum dentro do cárcere, apenas seis delas se mantiveram no projeto até que o texto fosse concluído para a publicação. Entretanto, dessas, somente três participaram das apresentações

²³ A justiça transformativa é uma abordagem mais ampla da justiça restaurativa. Ambas serão melhor abordadas no capítulo três.

²⁴ A sistematização da transformação dessa metodologia, cuja formulação é do campo literário, em metodologia aplicável nas Artes Cênicas, está sendo estruturada na pesquisa de doutorado de Murilo Moraes Gaulês, em andamento no Programa de Pós-Graduação Teoria e Prática do Teatro, na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, sob orientação da prof.^a Dr.^a Maria Helena de Araujo Bastos.

nas duas temporadas em que o espetáculo esteve em cartaz. Na semana da estreia de *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*, metade do elenco deixou o espetáculo que foi corajosamente adaptado e incorporado pela metade remanescente. Um dos maiores desafios da criação e montagem deste espetáculo, segundo Gaulês, foi a permanência do elenco nos três encontros semanais previstos no projeto, que contava com uma bolsa em dinheiro às participantes.

São pessoas que não tiveram acesso à rotina escolar, familiar e do trabalho. Conheceram rotina na cadeia, de maneira forçada e autoritária. Portanto, leva um tempo para elas entenderem a necessidade de cumprir horários e toda a dinâmica que rege o mundo do trabalho. Nós temos aqui essa compreensão, mas de novo, não as isentamos de responsabilidade (Emerge Meg, 2023, não paginado).

A verba destinada às participantes foi crucial para o desenvolvimento do projeto, uma vez que este era direcionado a um público que vivia inúmeras vulnerabilidades. Entretanto, as experiências com o mesmo projeto são múltiplas, o que explica diferentes níveis de envolvimento e comprometimento das participantes com os ensaios e apresentações do espetáculo.

Aí, no começo, eu também não vou te mentir, eu não tinha vontade de fazer nada com o teatro. Eu não botava fé no teatro. [...] Me interessou mais o dinheiro, a bolsa. Aí no processo eu fui gostando. Eu me redescobri, daí fui dando valor nisso. Parei de me drogar, entendeu. [...] Esse projeto (referindo-se ao *Fractos Corpografados*) eu não faltava, nunca faltei. [...] Eu já tinha mudado bastante minha vida. Eu me dedico, me esforço, eu gosto. E é isso. Entendeu? Gosto de ler o texto, decorar o texto, não é uma coisa muito pesada. É gostoso fazer (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora).

Para melhor exemplificar essas diferenças no que se refere ao envolvimento das participantes com os processos de criação – não com a intenção de exercer julgamentos a corpos que já são extremamente julgados e estigmatizados, mas considerando fundamental oferecer uma leitura menos romantizada do projeto, cujo processo criativo foi marcado por muitas situações conflituosas –, trago recortes da entrevista realizada com Mendes que contribuam na compreensão dos desafios que se multiplicavam e se agravavam do decorrer do trabalho desenvolvido, no que tange, sobretudo, as desistências das participantes.

[...] Mana, quando o dinheiro não caía no dia que era pra cair, já queriam dar no Murilo, era aquele inferno. Elas já chegavam bêbadas lá, tinha dia. Porque é um processo longo, né. É um povo que tem, como se diz, que teve sempre como escape usar droga. [Todo mundo? – eu pergunto.] Eu acho que todas,

até eu. [...] E teve umas que falava: “ai, mana, eu vou ficar até o fim, até quando tiver perto de estrear. Tu acha que vou estrear? Eu vou é sair é doida.” E foi lá e abandonou perto da estreia, sabia que ia acabar o projeto já. E foram abandonando – risos. Foram saindo (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora).

Os desligamentos de parte do elenco impuseram a dramaturga e a Gaulês – que também participou do processo de escrita – inúmeras alterações no texto, uma vez que essas rupturas não aconteceram de forma concomitante. Assim, algumas cenas foram excluídas da versão que seria ainda publicada, outras não chegaram a ser encenadas, e textos foram ainda incluídos nas vésperas da estreia do espetáculo, o que não consta na publicação do livro.

Apesar do processo ser bem caótico e conturbado, elas falam o quanto o projeto em si é um processo de autonomia muito grande para elas, porque agora conseguem falar sobre o que viveram. Então a peça também, de alguma maneira, as instrumentalizou dentro de suas realidades. E para mim, isso tudo é construção de discurso, construção de narrativa. Se empoderar a partir do seu próprio discurso (Souza, 2023, entrevista concedida à autora).

Este empoderamento, entretanto, ocorreu nos mais diferentes contextos e circunstâncias no decorrer do projeto. Gaulês, nos três dias que antecediam a estreia da peça, diante da inesperada desistência de outras duas acendedoras de sóis – termo cunhado por Aza Njeri²⁵ e usado entre as participantes para se referir a força de resistência de todas elas diante das múltiplas torturas que viveram na prisão, por ser capaz de fazer ascender sóis dentro de cada uma a partir de seus saberes comunais e na criação de espaços de humanização –, escreve uma nova cena onde as atrizes, fortalecidas pelo novo discurso, responsabilizam também a plateia pela ausência de parte do elenco. Afinal, se a prisão é responsabilidade de quem está livre, já que só existe quem está preso porque há quem esteja solto e é conivente com a prisão, as ausências daquelas atrizes são também em certa medida responsabilidade do público (*A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos tentaram lavar seus rostos*, 2023).

Assim, a alternativa encontrada foi fazer presente quem esteve ao longo do processo e por algum motivo desistiu nas vésperas da estreia. Isso aconteceu a partir da participação ativa do público, ao ser convidado a assumir o papel de quem não estava mais ali. A cena, recém-escrita, gerou muito entusiasmo e provocou imediata identificação das atrizes remanescentes, uma vez que as ausências não foram ignoradas, esquecidas ou culpabilizadas, mas lembradas

²⁵ Aza Njeri é doutora em literaturas africanas e pós-doutora em Filosofias Africanas, professora na PUC-RJ e no Instituto Pretos de Pesquisa e Memória Pretos Novos -RJ, além de youtuber, *podcaster*, roteirista e escritora. Sua produção acadêmica é focada em estudos de África e Afrodiáspora no que tange a cultura, história, literatura, filosofia, teatro, artes e mulherismo africana.

em suas potências. Afinal, as ausências desses corpos, atravessados por inúmeras violências e em constante luta pela sobrevivência, também construíram essa narrativa.

Embora as desistências fossem previstas no projeto, a forma radical como o elenco sofreu este colapso desestabilizou e fragilizou as atrizes e demais pessoas da equipe, que estrearam o espetáculo lidando com essas lacunas. Esses atravessamentos, contudo, fizeram parte de todo o processo, marcado por uma série de violências, como ameaças, acusações, furtos, recaídas com drogas, agressões físicas e verbais, o que Mendes e o diretor do espetáculo relatam nas entrevistas que me concederam e que é também compartilhado por Gaulês no filme documentário *A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos tentaram lavar seus rostos* (2023), última manifestação artística produzida no projeto *Fractos Corpografados*.

2.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO E MONTAGEM DO ESPETÁCULO TEATRAL *ANJOS DE CARA SUJA*

Para compor o elenco do espetáculo *Anjos de Cara Suja*, a Cia dXs TeRrOrIsTaS lançou anúncio em busca por interessados: pessoas LGBTQIAPN+ sobreviventes do sistema prisional. O anúncio informava o tema que a peça de teatro propunha abordar – o sistema prisional e a lgbtfobia dentro de espaços de cerceamento de liberdade – como também o período e o local previstos para os ensaios: entre maio de 2022 e maio de 2023, na região da Vila Guilherme, zona norte da cidade de São Paulo. A Cia ainda mencionava no anúncio que não era necessário experiência prévia com teatro e que o projeto previa remuneração.

Como pré-requisito de seleção, dentre os 150 inscritos, a Cia priorizou o público LGBTQIAPN+ egresso do sistema prisional e analisou caso por caso aqueles que atendiam a apenas um dos pré-requisitos. Na primeira etapa, Serra, colaborador da Cia dXs TeRrOrIsTaS, ofereceu uma aula sobre a criminalização das mulheres trans e travestis, assunto que foi objeto de estudo de seu mestrado. A aula tinha como objetivo sondar o quanto as candidatas estavam disponíveis a participar do debate e compartilhar suas vivências pessoais, uma vez que o projeto era justamente sobre as experiências reais dessas mulheres. Aquelas que haviam sido selecionadas para a segunda e última etapa participavam de uma aula de teatro ministrada por Gaulês, por meio da qual as candidatas eram analisadas, sobretudo, quanto à disponibilidade em se relacionarem em grupo.

O processo seletivo para formação do elenco selecionou inicialmente sete mulheres trans e travestis. Nessa ocasião, entretanto, uma das participantes de TRANSgressoras (projeto anterior) com quem a Cia mantinha contato e que estava morando em uma casa de acolhida

para dependentes químicos na região da Cracolândia – região conhecida por este nome em São Paulo pela concentração do maior número de usuários de craque – é ameaçada por um homem e reage com uma faca, perfurando-o. Ela é presa por tentativa de homicídio. Contudo, uma mobilização envolvendo advogado e produção midiática resulta na saída dela, que coincide exatamente com o primeiro dia do projeto²⁶. A Casa da F.U.R.I.A., espaço fundado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS durante o desenvolvimento de *Fractos Corpografados*, foi o endereço informado na penitenciária que a acolheria, o que viabilizou sua saída.

A chegada da oitava integrante do elenco de *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas* na F.U.R.I.A. exigiu o remanejamento dos cachês, marcando o primeiro dia do projeto, celebrado com pizza a todas as participantes. Nos primeiros três meses de *Fractos*, entretanto, se fez necessário chamar quem estava na lista de suplentes. Os recorrentes desligamentos, como já mencionado, impactaram radicalmente o processo de criação do espetáculo, desde o início.

Para construir o processo de criação, a CiA dXs TeRrOrIsTaS adotou o que chamou de metodologia fractal: duas frentes de trabalho, sendo 1) oferecer formação técnica às participantes e 2) repertoriá-las com trabalhos artísticos relacionados ao cárcere, seguidos de rodas de conversa. Essas ações, contudo, faziam parte do contrato assinado com as participantes ao ingressarem no projeto, já que elas eram de fundamental importância no processo de formação teatral proposto em *Fractos Corpografados*.

Para ofertar as oficinas e formações técnicas, as TeRrOrIsTaS convidaram o que Gaulês nomeia como “provocadores fractais” (*A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos tentaram lavar seus rostos*, 2023), originários dos mais diversos grupos e coletivos de longa trajetória da cidade de São Paulo, como o poeta, escritor e dramaturgo Marcelino Freire; o pesquisador em Teatro Documentário e diretor teatral Marcelo Soler; os artistas Eduardo Joly e Alexandra Tavares, do Núcleo Nós; o Coletivo O Bonde; o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; e integrantes do Teatro Oficina, para compartilharem seus saberes e tecnologias. Pelas oficinas, um arsenal de conhecimentos e vivências com o teatro foram propiciados às participantes do projeto que tinham a liberdade de escolher o que consideravam linguagem e que poderia contribuir na construção das cenas, daquilo que não as interessava – prática que as aproximava do terrorismo poético, a partir do atentado como linguagem.

A aproximação da linguagem teatral também ocorreu por meio da apreciação de espetáculos que estavam na programação do 3º Festival POWlítico de Corpas Rebeldes – Toque

²⁶ Informações concedidas por meio de entrevista à Murilo Gaulês em 22.03.2024.

de recolher. Inspirado no Festival *CompARTE por la Humanidad*, evento anual organizado pelo EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, no México, o *Festival POWlítico de Corpas Rebeldes* (FPCR) é uma iniciativa da CiA dXs TeRrOrIsTaS de convocar pessoas das mais diversas áreas do saber, sejam artistas, educadores, pesquisadores, ativistas, *hackers*, advogados, estudantes etc., para compartilhar possibilidades de resistência diante do contexto fascista e opressor crescente no país. Existente desde 2018, o Festival reúne uma vasta programação com espetáculos, debates, exposições, formações, entre outros formatos de compartilhamento de saberes que propõem resistência e luta antifascista por meio de ações insurgentes.

Desde a segunda edição, cujo tema-provocação foi “Fogo nas Prisões”, o FPCR tem debatido o abolicionismo penal, acompanhando a temática dos trabalhos artísticos e políticos que a própria CiA dXs TeRrOrIsTaS vem desenvolvendo desde 2020. A segunda edição ocorreu apenas no formato virtual, devido ao contexto pandêmico na ocasião. Essa possibilidade de transmissão on-line se manteve na edição subsequente, compreendendo a acessibilidade que o formato oferece. No entanto, ainda que parte da programação da 3ª edição tenha sido transmitida de modo on-line, no canal que a CiA dXs TeRrOrIsTaS possui no YouTube os espetáculos teatrais, performances e outros eventos presenciais ocorreram na Casa da F.U.R.I.A., espaço que a Cia manteve até o final do primeiro semestre de 2023.

Com o tema “Toque de Recolher”, a terceira edição do Festival POWlítico tinha como proposta reunir trabalhos do Brasil todo que debatessem a questão do cárcere, dialogassem com a luta antiprisional ou que fossem protagonizadas por pessoas sobreviventes do sistema prisional. A partir de uma necessidade do projeto *Fractos Corpografados* de repertoriar o elenco de *Anjos de Cara Suja*, cuja formação incluía pessoas que nunca haviam ido ao teatro, e colocá-las em contato com o que está sendo produzido a partir dessa relação entre arte e prisão, nas artes da cena, surge a terceira edição do FPCR.

Um dos primeiros teatros que eu fui, eu adorei. Acho que era até de criança, um que foi para criança, lá na F.U.R.I.A.. Era de palhaço²⁷. [...] Assistimos vários espetáculos, a gente trocava ideias com os artistas também. [...] Era super “dá hora”. [...] Mana, eu acho que eu nunca tinha entrado em um teatro na minha vida. Nem o teatro da minha cidade. O máximo que eu fui foi só até a porta (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora).

²⁷ Carla refere-se aqui ao espetáculo *Na linha*, com a palhaça Ciska, interpretada por Ariane Vizzoto e que esteve em cartaz na F.U.R.I.A. com apresentação única no dia 25.02.2023.

Além de repertoriar as participantes do projeto *Fractos Corpografados* com trabalhos nos mais diversos formatos, o 3º FPCR deu visibilidade a trabalhos com temática especificamente relacionada ao cárcere, o que foi também uma forma de comunicar ao elenco de *Anjos de Cara Suja* sobre a importância e a potência da história de vida delas e sobre o quanto essas histórias eram dignas de se transformarem em obras de arte, seja um espetáculo teatral, um filme, ou um livro, por exemplo, impulsionando-as para a ação (*A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos tentaram lavar seus rostos*, 2023).

A 3ª edição do FPCR contou com trabalhos de grupos de teatro e coletivos de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul e, diferentemente das duas primeiras edições, cuja programação se concentrou no período de um mês, nesta última a programação se estendeu por quase um ano: de 25 junho de 2022 até 28 de maio de 2023. Além das rodas de conversa e aulas públicas, a programação foi composta pela ação *O que nos separa?*, do coletivo Mulheres Possíveis, e por uma variedade de espetáculos teatrais, como *Mãe Preta*, do Combate Coletivo de Arte Preta; *Desmontagem: 5 e 45*, do Núcleo Nós; *O Evangelho Segundo Dionísio*, do Grupo Teatral Kriadaki; *Mostre-me a saída*, da Fuga Coletiva; *Na Linha*, da Encarcerarte; *Salão Zagner*, de autoria da turma LGBTQIAPN+ da Penitenciária Evaristo de Moraes, oriundo do Grupo de Extensão Teatro e Prisão, da UNIRIO; *Cavalos pretos são imensos*, realizado para a 7ª Mostra de Dramaturgias em Pequenos Formatos do Centro Cultural de São Paulo; *RÉS*, da Corpórea Companhia de Corpos; *Banho de Sol*, da Zula Companhia de Teatro; e o próprio *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas* (Figura 9), da CiA dXs TeRrOrIsTaS.

Figura 9 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Anjos de cara Suja: o sol é, ou deveria ser, para todas*



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CqnZNIvuw-7/>.
Acesso em 25/10/2023.

Estreado em 31 de março de 2023, no Centro Cultural Olido, onde o elenco fez três apresentações, o espetáculo *Anjos de Cara Suja* teve a segunda temporada na Casa da F.U.R.I.A., onde ficou por dois meses com apresentações a sextas, sábados e domingos compondo a programação do 3º FPCR. Por meio deste espetáculo-manifesto, com duração de 1h20min, a plateia testemunhava em cena histórias e corpos marcados pela violência das prisões, uma vez que as narrativas construídas em primeira pessoa pertenciam às próprias atrizes sobreviventes do cárcere. A cena *Conectar ao passado para reescrever futuros* tem em seu título o fio condutor do enredo do espetáculo composto por histórias reais, vividas pelo elenco do espetáculo que, em cena, compartilha não só as duras histórias vividas dentro de espaços prisionais, mas a potência de vida que há em cada uma delas, capaz de fazer acender o sol umas das outras no combate ao estado de desumanização a que são submetidas dentro e fora da prisão e na reescritura de seus futuros, o que envolve o sonho por um mundo sem prisões.

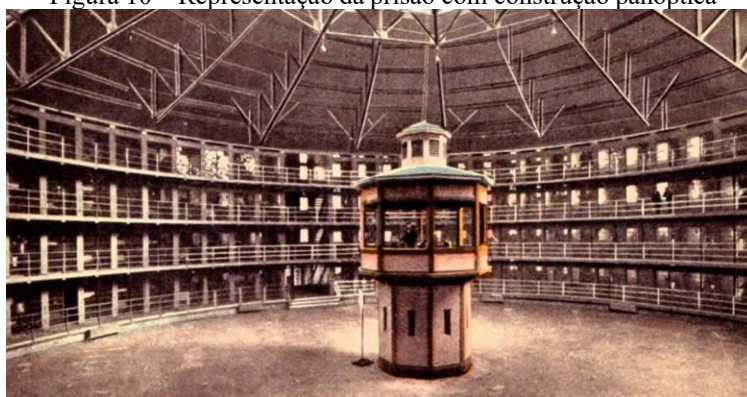
É, portanto, a partir do entendimento de que essas sobreviventes do sistema prisional são os sonhos de suas ancestrais, de quem veio antes delas, e do reconhecimento do esforço de pessoas trans e travestis que conseguiram conquistar espaços e abrir caminhos (ainda que sejam precários e arriscados), que estas se sentem na obrigação de sonhar com futuros mais justos, com outras possibilidades de se fazer justiça, com uma vida digna, como a de quem tem os direitos básicos previstos em lei garantidos. O espetáculo trata da força de resistir, da capacidade de produzir afeto e da potência dos corpos políticos dessas mulheres, capazes de fazer do espetáculo uma plataforma para que suas vozes sejam ouvidas e ecoadas. E, quando essas vozes, por algum motivo, não se faziam mais presentes, elas eram estrategicamente

presentificadas pelo público, convocado a representar essas ausências e a fazer parte do acontecimento em cena.

Nessa perspectiva, o cenário, o figurino e a trilha sonora foram projetados de modo a tensionar ainda mais os limites entre acontecimento e obra. A cenografia, assinada por Rafael Bicudo, integrante da Cia dXs TeRrOrIsTaS, faz referência ao panóptico, projeto arquitetônico que propunha um novo modelo de vigilância, no final do século XVIII, projetado pelo filósofo inglês Jeremy Bentham (1748–1832) e aperfeiçoado, enquanto tecnologia de poder, pelo filósofo francês Michel Foucault (1926–1984), para tratar do controle social manifestado em mecanismos de vigilância.

O projeto arquitetônico de Bentham (Figura 10) consistia em uma construção circular, uma espécie de anel com cubículos divididos (as celas) e, ao centro, uma torre de vigia com janelas que possibilitassem a visualização da face interna desse anel de celas. Cada uma delas, por sua vez, possui duas aberturas, uma para a face externa, por meio da qual a luz do sol pudesse iluminar quem ocupasse esses pequenos espaços compartimentados, e outra para a face interna, de modo a favorecer a visibilidade de quem está na torre central, conforme ilustra a imagem.

Figura 10 – Representação da prisão com construção panóptica



Fonte: Incott (2017, não paginado). Acesso em: 15/07/2024.

Essa estrutura, criada de forma a privilegiar a visão do vigia, responsável pelo controle daqueles situados no interior dos compartimentos, foi pensada para os espaços prisionais. No entanto, Foucault, em uma de suas mais conhecidas obras, *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, de 1976, ao tratar da sociedade moderna disciplinar, aperfeiçoa o panóptico como um dispositivo de poder, como uma tecnologia eficiente de controle para disciplinar, adestrar e fabricar corpos dóceis em qualquer tipo de vigilância que exige o poder disciplinar, como escolas, fábricas, conventos, quartéis, hospitais e prisões.

A construção do cenário do espetáculo, usando o panóptico como referência, tinha como proposta oferecer ao público um espaço sem pontos de fuga onde, além da cena, ele pudesse enxergar a própria plateia e o espaço ocupado por ela. Nas paredes laterais e ao fundo do espaço cênico, formando uma espécie de caixa cênica envolvendo todo o público, foram instalados inúmeros espelhos individuais com molduras alaranjadas emendados uns nos outros (Figuras 11 e 12). Esses espelhos, os únicos autorizados nas unidades prisionais brasileiras, compunham o cenário junto a outras peças comuns em espaços prisionais, como o uniforme utilizado pelos presos nas instituições prisionais do Estado de São Paulo.

Figura 11 e Figura 12 – Cenas do espetáculo *Anjos de Cara Suja*



Fonte: https://www.instagram.com/p/CqkCuk0O4KW/?img_index=1.

Acesso em 25/10/2023.

Dispostos pelo espaço cênico, três pedestais com microfones instalados cumpriam também com a função de suporte para que, em cada um deles, um cabide fosse pendurado com uma camiseta branca e uma calça bege, em referência ao uniforme recém-mencionado. Ao centro da plateia, um banco giratório coletivo (Figura 11), com um molho de chaves pendurado em cima dele fazendo menção à torre de vigia, oferecia a uma parcela do público a opção de assistir ao espetáculo a partir de ângulos que variavam conforme este banco circular era girado. Nele, o público sentado se dispunha a permanecer ora de frente ao palco, ora em frente à plateia, em posições que permitiam observar também o espaço, as pessoas que o ocupavam e as imagens dos presentes refletidas nos espelhos que rodeavam a plateia – o que, de certa forma, colocava o público em jogo, projetando-o na cena.

Além do cenário, intencionalmente projetado para acentuar o desconforto da plateia, convocando-a a participar do acontecimento teatral, Rafael Bicudo também assina o figurino,

confeccionado com o tecido bege da calça do uniforme usado pela população carcerária do Estado de São Paulo. Adquiridas em lojas onde esses uniformes são vendidos às penitenciárias do Estado, as calças foram desmanchadas e remodeladas na confecção de vestidos curtos e um conjunto de calça, colete e chapéu, conforme ilustra a Figura 13.

Figura 13 – Agradecimento das atrizes Savannah, Ema e Carla ao final do espetáculo *Anjos de Cara Suja*



Fonte: Fotografia de Dan Agostini, arquivo da CiA dxS TeRrOrIsTaS.

Vestir esses corpos com a mesma matéria-prima usada para vesti-los na prisão é um exemplo do deslocamento dos recursos metafórico ou mimético para que os recursos metonímicos ocupem o lugar da cena, aspecto que caracteriza a presença do real nas práticas cênicas contemporâneas (Diéguez, 2020, p. 289). Ao deslocar a função original dos tecidos, portanto, os figurinos passam a carregar signos secretos²⁸, vestígios da violência vivida na prisão. Dessa forma, tanto o figurino quanto o cenário são carregados de significados que desafiam a percepção do público, evocando associações e emoções.

A trilha sonora, de autoria de Eugênio Lima, foi composta também por *beats* criados por MC Keny e por *raps* compostos e interpretados ao vivo por Ema (Figura 14), integrante do elenco. Ao aproximar a plateia da realidade cotidiana das atrizes, os *raps* revelam o contexto

²⁸ Termo de Didi-Huberman para tratar da noção de imagem sintoma, citado por Diéguez em *Corpos sem Luto: iconografias e teatralidades da dor*. Teatro Popular de Ilhéus, 2020. p. 300.

de opressão e criminalização vivido por elas, trazendo à tona a potência, a força e a resiliência de quem sobreviveu à prisão.

Sigo deste lado, buscando uma luz pros dias escuros que tenho vivido
 MATANDO minha pena na unha e os dias que devem
 se passam lentamente
 E a mente que está a milhão
 me vem a sensação
 me dá um desespero
 olho pros lados só vejo as grades e a solidão de vários companheiros

Várias histórias em comum, vários progressos em linhas erradas
 Navegando em águas fundas e se afogando em águas rasas
 Na ilusão do material
 me caiu a ficha que é passageiro
 no foco de melhorias e de bendito maldito dinheiro

E todo ouro que o crime me deu, não enxerguei o valor de verdade.
 Porque o preço que eu paguei foi o valor da minha liberdade
 Mas por trás destas muralhas, vejo que o sonho ainda não morreu
 vou seguir na caminhada sempre em busca daquilo que é meu [...]
 (Ema apud Gaulês, 2023, p. 474-475).

Figura 14 – Cena do espetáculo *Anjos de Cara Suja*



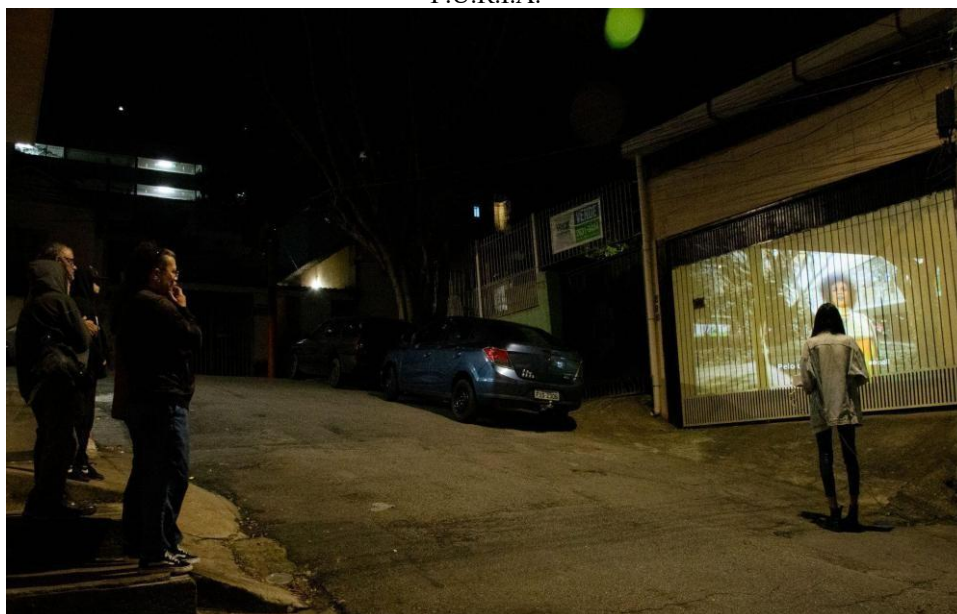
Fonte: Fotografia de Xica Lima, arquivo da CiA dxS TeRrOrIsTaS.

Os *raps*, enquanto dispositivos de resistência, compõem também a dramaturgia do espetáculo com a importante função de interligar as cenas. O trecho citado, que compõe a cena intitulada *Uma luz pros dias escuros*, traz a perspectiva pessoal da compositora e intérprete

Ema a partir da experiência que viveu na prisão. É pela mobilização de “suas presenças e suas memórias em alegorias de representação” (Gaulês, 2023b, p. 201) que cada uma dessas sobreviventes do cárcere transforma suas experiências de vida em dispositivos de cena e de criação de imagens, colocando-se como testemunhas desse sistema violento que opera aprisionando sobretudo corpos carregados de marcadores sociais.

Essa mobilização se dá também na projeção exibida na abertura do espetáculo (Figura 15), composta por um vídeo curto com profecias de mulheres que serviram de inspiração à CiA dxS TeRrOrIsTaS na luta contra as prisões e a quem o coletivo, por meio do vídeo, homenageia. São mulheres como Railda Alves e Miriam Duarte, fundadoras da AMPARAR (Associação de amigos e familiares de presos/as); como Batia e Mary Jello, fundadoras do coletivo Por nós, composto por mulheres egressas que oferecem rede de apoio a outras sobreviventes do cárcere (sobretudo nas saidinhas temporárias); Patrícia Borges, mulher negra e trans, poetisa, produtora cultural, ativista da causa trans e travesti e cofundadora da Casa Flores, organização sem fins lucrativos que atua na ressocialização de mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ egressas do cárcere; e como Walidah Imarisha, grande referência no trabalho dxS TeRrOrIsTaS, quem ensinou ao coletivo o poder concreto dos sonhos comunitários na construção de novos mundos. É “pelo direito irrevogável ao sol”²⁹ que essas mulheres mobilizam suas presenças e suas memórias ancestrais.

Figura 15 – Projeção do vídeo que inicia o espetáculo *Anjos de Cara Suja*, realizada no portão da Casa da F.U.R.I.A.



Fonte: Fotografia de Xica Lima, arquivo da CiA dxS TeRrOrIsTaS.

²⁹ Frase final dita por todas as participantes do vídeo de abertura do espetáculo *Anjos de Cara Suja*.

O espetáculo se encerra com outro breve vídeo, projetado sobre o tecido de camisetas brancas lavadas e estendidas ao fundo do palco durante uma cena. O vídeo apresenta ao público as duas referências com o mesmo título do espetáculo *Anjos de Cara Suja*, o livro de Imarisha e o filme americano de 1938, de Michael Curtiz, que conta a história de dois amigos de infância cujas vidas tomam rumos bem distintos, envolvendo a prisão de um deles por roubo (o que o faz se tornar um dos mais notórios gângsteres de Nova York), e a vida religiosa do outro, que se torna padre e passa a administrar um orfanato. O vídeo, composto por cenas do filme em preto e branco, propõe explicitar ao público o que é tratado por meio do espetáculo: histórias de anjos de cara suja que remetem à capacidade humana de restabelecer sua “humanidade esfarrapada”³⁰.

Ao analisar aqui os elementos teatrais do espetáculo *Anjos de Cara Suja* proponho contribuir com a reflexão acerca das estratégias cênicas e performativas adotadas pela Cia na projeção da dimensão pública sobre este trabalho. Afinal, ao tornar pública determinada realidade social e política, a CiA dXs TeRrOrIsTaS coloca a produção artística em diálogo com o entorno com o qual opera, com o imaginário popular acerca do sistema prisional, com a memória de quem foi privado de liberdade, com o cotidiano de quem teme com a possibilidade de voltar para a prisão e com o sonho coletivo de construir um mundo sem prisão.

Dessa forma, o teatro, como fenômeno público, é construído pela Cia de modo a gerar estados de suspensão por meio dos quais as relações entre aquilo que está fora da arte e aquilo que pertence à prática e ao pensamento artístico se tornam instâncias complementares. É a partir dessa perspectiva que a Cia desenvolve seus projetos artísticos, como acontece na performance *Fracto 111* a ser analisada a seguir.

2.4 A SOBREVIVÊNCIA DO LUTO (OU A SOBREVIVÊNCIA DOS MORTOS) EM *FRACTO 111 – PÁTRIA AMADA OU NOSSA BANDEIRA SEMPRE FOI VERMELHA DE SANGUE + 1000 LITROS DE PRETO*

A ação *Fracto 111 – Pátria Amada ou Nossa Bandeira sempre foi vermelha de sangue + 1000 litros de preto*, realizada em 6 de novembro de 2022 em parceria com a artista performer Lucimélia Romão, foi um ato ativista que reuniu mais de 150 pessoas entre artistas, membros de organizações de luta antiprisional e sobreviventes do cárcere para memorar os trinta anos do

³⁰ Termo usado no vídeo projetado na cena final do espetáculo *Anjos de Cara Suja*.

massacre do Carandiru, ocorrido no dia 2 de outubro de 1992, um dos maiores genocídios policiais do Brasil.

Na performance, uma bandeira de 25 metros de comprimento remetendo à do Brasil, com o retângulo verde e um losango amarelo ao centro, foi estendida no chão onde a Casa de Detenção de São Paulo funcionava, complexo penitenciário construído nos anos 1920 no bairro do Carandiru, localizado na zona Norte da cidade de São Paulo. Simultaneamente, Débora Maria da Silva, fundadora do Movimento Independente Mães de Maio³¹, acompanhada por membros de movimentos sociais antiprisionais, vocalizava ao microfone:

Por que que eles querem que nós esqueçamos o nome dos nossos filhos? Por que que eles querem arrancar esse pedaço de nós? Não esqueceremos essa parte amputada, dessa dor que dói como uma fígada, esse membro que já não existe mais. [...] Não deixem que meu grito se transforme numa palavra muda, a ecoar pela paisagem. Me ajudem a barrar o rajar das metralhadoras. Mas lembrem-se: eles morreram como filhos, pais e avós, não como terroristas. Temos que lembrar dos nossos. Temos que lembrar dos nossos! [...] Os nossos mortos têm voz! Os nossos mortos têm mães! Salve as mães guerreiras! (Fracto 111 – Pátria Amada ou Nossa Bandeira Sempre Foi Vermelha de Sangue + 1000 LITROS DE PRETO, 2023).

Em seguida, enquanto o nome das 111 pessoas oficialmente executadas no Carandiru eram anunciados ao microfone por duas lideranças de movimentos de mães cujos filhos foram mortos pelo Estado, as demais integrantes dos movimentos sociais, vestindo camisetas brancas estampadas com “MIL LITROS DE PRETO – 30 anos de Massacre” gritavam “Presente!” a cada nome e despejavam sobre a bandeira estendida no chão 111 baldes de líquido vermelho. Cada balde continha 7 litros de tinta, a quantidade média de sangue que compõe o corpo de um adulto. Na alça metálica de cada um deles havia uma etiqueta amarrada contendo os dados pessoais de vítimas reais assassinadas pela polícia militar brasileira nos últimos anos, com o número do prontuário, nome, sexo, idade e a causa da morte: homicídio policial (informação que se repetia em todas as etiquetas).

Após o derramamento de todos os baldes, 111 pessoas sobreviventes do sistema prisional vestindo calça bege e camiseta branca, remetendo ao uniforme do presídio, ocupam o espaço em torno da bandeira e, em seguida, posicionam-se sobre ela, enquanto os nomes ainda

³¹ O Movimento Independente Mães de Maio é formado por mães e familiares de vítimas dos crimes ocorridos entre os dias 12 e 21 de maio de 2006, quando mais de 400 pessoas foram executadas por policiais com e sem farda no estado de São Paulo. Em 2013, em resposta às pressões das famílias das vítimas, foi aprovada pela Assembleia Legislativa de São Paulo (Alesp) a Lei 14.981 que estabelece o dia 12 de maio como o “dia das Mães de Maio”. As investigações, no entanto, permanecem inconclusas e a luta por justiça continua. Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/na-luta-pela-memoria-dos-filhos-maes-de-maio-sao-ligadas-ao-crime-pelo-proprio-estado-que-os-matou.html>. Acesso em: 30 jul. 2023.

eram vocalizados. Na tentativa de lavar a bandeira de sangue com os próprios corpos, todas as 111 pessoas ao se deitarem, sentarem-se ou rolares sobre a bandeira, eram imediatamente marcadas pelo vermelho-sangue, rememorando o sangue que foi derramado há trinta anos naquele mesmo espaço (Figura 16).

Figura 16 – Imagem da performance *Fracto 111- Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho de sangue + 1000 litros de preto*



Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2022/11/06/111-baldes-de-vermelho-sangue-na-bandeira-intervencao-marca-30-anos-do-massacre-do-carandiru>.
Acesso em 25/10/2023.

Quando o local onde a bandeira estendida foi esvaziado, iniciou-se a lavagem dela com um jato de água de um caminhão-pipa, fazendo com que o vermelho-sangue escorresse do tecido verde e amarelo. Maços de folhas de louro foram então queimados nas proximidades, em uma espécie de defumação, marcando o final da ação.

Organizado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS em parceria com as Mães de Maio, o ato-intervenção *Fracto 111*, que aconteceu durante as eleições presidenciais de 2022, contou com a colaboração da Amparar (Associação de Amigas/os e Familiares de Presas/os), Frente Estadual pelo Desencarceramento de São Paulo, ONG Pacto Social Carcerário e Casa Flores. Segundo a CiA dXs TeRrOrIsTaS, “vendo a impossibilidade de deixar essa data passar batida, e desviando dos apagamentos provindos do fervor eleitoral, organizamos este ato para honrar a memória dos que se foram e conclamar a dignidade dos que aqui estão” (Moncau, 2022, não paginado).

Em consonância com o que Pereira (2020, p. 7) aborda em seu artigo *O Desenho da Performance no Contexto da 14ª Edição da Quadrienal de Praga: Teatralidade testemunhal em This Building Talks Truly*, foi a “condição emergencial de uma teatralidade coletiva” que fez emergir a ação *Fracto III*, o que aconteceu a partir do:

[...] uso consciente do funcionamento da teatralidade como dispositivo de denúncia e enfrentamento por meio de ações de resgate e legitimação das narrativas marginalizadas através de fragilidades circunscritas por políticas públicas de apagamento. [...] Fazendo da prática artística – em sua condição expandida – um espaço privilegiado de problematização dos espaços de convivência entre memória e presente, por meio de uma mirada proveniente da condição instaurada da consciência temporal do sujeito atuante (Pereira, 2020, p. 7).

Nesse sentido, ao reorganizar a noção de esfera pública pelo espaço onde ocorreu essa prática artística, hoje ocupado pelo Parque da Juventude, a ação *Fracto III* problematiza o atual espaço de convivência em relação à história passada, marcada por inúmeras violências e pelo massacre do Carandiru, e o faz a partir da condição instaurada pela conscientização temporal empreendida por meio dessa performance. Assim, o “espaço de testemunho da memória coletiva da cidade” torna-se elemento crucial na realização dessa ação como “procedimento de resistência às políticas locais de silenciamento e atualização estética também como testemunhos” (Pereira, 2020, p. 11).

Além da relação com a história recente, esta ação performática, em sua condição expandida, gerou espaços de suspensão e privilegiou a prática relacional, uma vez que colocou lideranças de inúmeros movimentos antiprisionais em diálogo. Nessa perspectiva, enquanto movimento de resistência, a teatralidade é apropriada como discurso social e como intervenção cultural, ou seja, como “dispositivo de denúncia e enfrentamento”, gerando espaços de liminaridade – conceito atribuído ao antropólogo Victor Turner e apropriado por Diéguez para tratar da ativação do que ela denomina como teatralidade testemunhal (Pereira, 2020, p. 9).

A teatralidade testemunhal é uma “estratégia capaz de tornar visíveis e advertir processos de deterioração e aniquilação de comunidades na relação sujeito e espaço” (Pereira, 2020, p. 7).

Pressupõe-se que independente da realidade cultural, econômica e geográfica a teatralidade testemunhal enquanto dispositivo, atua como mecanismo gerador de espaços liminares capazes de suspender, transitar e reorganizar linguagens e realidades em modelos experimentais de antiestrutura (Pereira, 2020, p. 15).

Estes modelos de antiestrutura são o que propõe a CiA dXs TeRrOrIsTaS, cujo trabalho de arte passa a ser denominado como terrorismo poético. Ao pensar a performance e o teatro, por exemplo, como procedimento de resistência às políticas de silenciamento, as TeRrOrIsTaS, junto às Mães de Maio, em *Fracto III*, resgatam uma história coletiva testemunhada por meio de uma ação, criando situações de convívio entre os participantes e o público, em uma perspectiva liminar.

Além dessa perspectiva, a presença não só de membros de movimentos de luta antiprisional, como também dos 111 sobreviventes do sistema prisional, reafirma o caráter testemunhal das teatralidades contemporâneas, uma vez que “a aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou” (Cornago, 2009, p. 101).

A noção de teatralidade expandida, nessa perspectiva, valoriza mais os corpos reais do que as possíveis elaborações estéticas (Guimarães, 2012, p. 28). É, portanto, também a partir da presença desses corpos que a teatralidade de *Fracto III*, como dispositivo de denúncia e enfrentamento, se constrói. Ao materializar simbolicamente as 111 vidas ceifadas no massacre, como recurso para fazer sobreviver os mortos e para expor a sobrevivência do luto de familiares que foram condenados a viver diante da impunidade e do silêncio do Estado, a arte se vincula às memórias de dor e às dívidas da justiça, tornando visível o esquecimento, as falsas indenizações e reconciliações, como também a dor, o lamento e o luto permanente (Diéguez, 2020, p. 49-58).

Esses aspectos se evidenciam no decorrer da ação *Fracto III* como em tantas outras que clamam por justiça, já que o massacre do Carandiru é apenas um entre tantos outros episódios de violência cometido pelo Estado brasileiro, violência essa que se estende a outros países latino-americanos, como é o caso do México. Nesse contexto, em consonância com o que Diéguez relata a partir do cenário crescente de violência que se alastra no país mexicano:

Fazer do luto um acontecimento público é muito mais do que expor um lamento. É reclamar, documentar, testemunhar, organizar-se, demandar com lágrimas e palavras, mas também com ações, como têm feito e ainda fazem os pais e mães de milhares de desaparecidos e assassinados nestes tempos de guerra sinistra. As ações e performatividades em luto, em uma sociedade regida pela impunidade, têm a função de insistir na impossibilidade de uma paz sem justiça (Diéguez, 2020, p. 68-69).

A autora defende, portanto, não apenas a importância e o valor de essas ações acontecerem, como também a importância da reverberação delas na esfera pública. Reativar a

memória coletiva por um ato organizado na contramão dos interesses do Estado, que reduz o trágico episódio do massacre do Carandiru ao apagamento, é fazer reverberar o grito insistentemente silenciado de tantas mães e familiares que fazem da sobrevivência do luto suas lutas por justiça.

A CiA dXs TeRrOrIsTaS defende que a chacina do Carandiru não foi um episódio isolado, mas um disparador para que tantas outras chacinas viessem a acontecer, como os crimes ocorridos em maio de 2006, um dos maiores massacres cometidos pelo Brasil contemporâneo cuja luta por justiça, organizada por mães e familiares de vítimas da violência do Estado, culminou na formação do Movimento Independente Mães de Maio. Conforme Gaulês, a performance tem como objetivo levantar duas perguntas: “Até quando estaremos banhados em sangue preto e pobre no Brasil?” e “Como remover as manchas de um dos países que mais mata e encarcera no planeta?” (Moncau, 2022, não paginado). Mais do que trazer respostas, a ação propõe suscitar perguntas, gerar incômodo e causar indignação.

O ato-intervenção *Fracto III – Pátria Amada ou Nossa Bandeira sempre foi vermelha de sangue* surgiu da junção de duas ações performáticas: uma da própria CiA dXs TeRrOrIsTaS, intitulada *Pátria amada ou nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue*, criada em 2018 para a 21ª Parada de Orgulho LGBT da cidade de São Paulo, e a outra chamada *Mil litros de preto – A maré está cheia*, criada pela artista de rua e performer Lucimélia Romão.

Em *Pátria amada ou nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue*, um grupo de seis terroristas poéticos – como o coletivo autodenomina os integrantes – cobrem seus rostos com diferentes panos e máscaras e, enfileirados, carregam sobre os ombros uma bandeira verde e amarela molhada de um líquido vermelho, remetendo a sangue (Figura 17). O último da fila encarrega-se de levar também uma espécie de barril sobre um carrinho de rodinhas, usado para transportar o líquido vermelho onde a bandeira é mergulhada durante a ação, quando necessário.

Figura 17 – Imagem da performance *Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho sangue*



Fonte: <https://www.ciadxsterroristas.com/patria-amada?lightbox=datatem-jnhut00a>.
Acesso em 25/10/2023.

Sobre a faixa de pedestre de um cruzamento, enquanto o sinal está fechado impedindo momentaneamente o fluxo do trânsito, os terroristas poéticos estendem a bandeira segurando-a pelas extremidades e iniciam sua lavagem, esfregando-a sobre o asfalto ou esfregando-se sobre a bandeira que está encharcada de vermelho-sangue, o mesmo vermelho que tinge o país que mais mata a população LGBTQIAPN+ no mundo. O atentado poético, conforme denominação do próprio coletivo, foi realizado na 21ª *Parada de Orgulho LGBT* da capital, quando ocupou a avenida Paulista (Figuras 18 e 19), como também na 5ª edição da *Mostra Excêntrica*³², em 2018. Cada evento contou com adaptações da ação em virtude das diferentes circunstâncias e espacialidades.

³² A *Mostra Excêntrica* é um dos maiores eventos sobre cultura LGBTQIAPN+ da zona Leste da cidade de São Paulo, e em 2018 foi organizado pela Oficina Cultural Alfredo Volpi em parceria com o Coletivo Cultural Sankofa.

Figura 18 – Imagens da performance *Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho sangue*, realizada na 21ª Parada de Orgulho LGBT de São Paulo



Fonte: <https://www.ciadxsterroristas.com/patria-amada?lightbox=dataItem-jnhut009>.
Acesso: 25/10/2023.

Figura 19 – Imagens da performance *Pátria amada ou Nossa bandeira sempre foi vermelho sangue*, realizada na 21ª Parada de Orgulho LGBT de São Paulo



Fonte: <https://www.ciadxsterroristas.com/patria-amada?lightbox=dataItem-jnhut0091>.
Acesso: 25/10/2023.

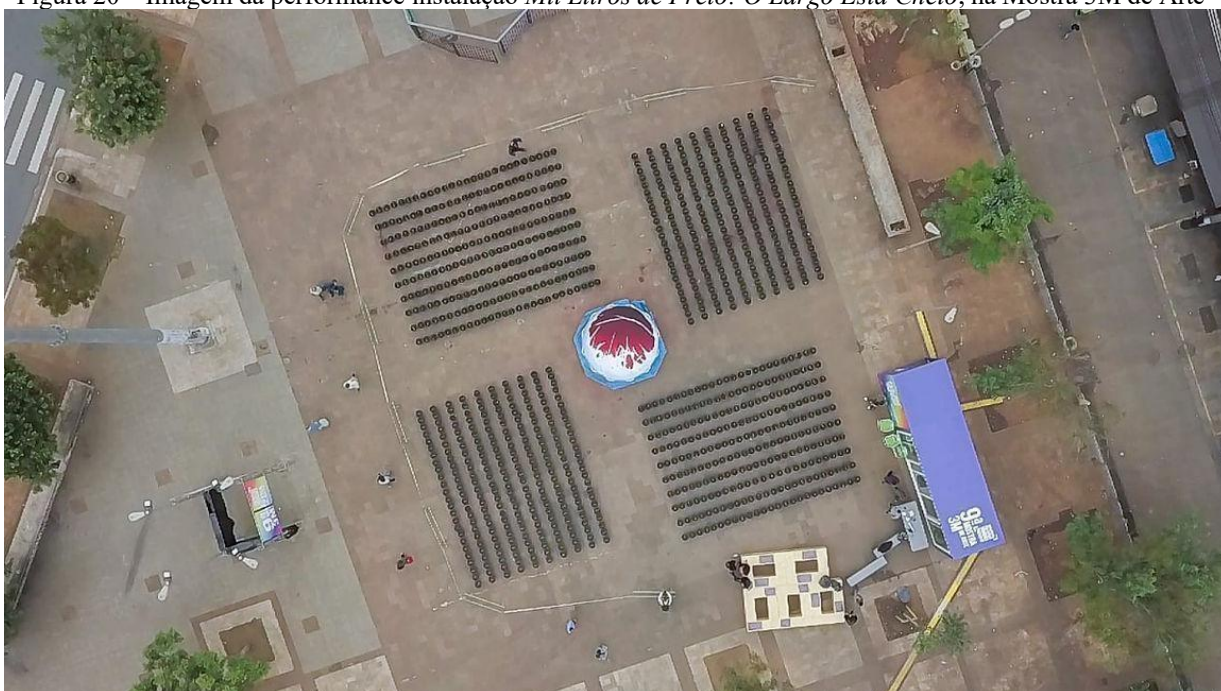
Em *Mil Litros de Preto – A Maré Está Cheia*, a artista Lucimélia Romão propõe uma performance-instalação que dimensiona a mortandade do negro brasileiro e a violência e letalidade policial no Brasil. A ação, realizada pela primeira vez em 2019 na Universidade Federal de São João Del-Rei, durou 60 horas ininterruptas e gerou uma instalação permanente por 40 dias, e nela a artista esvazia o conteúdo de mais de 140 baldes pretos, contendo em cada em média 7 litros de um líquido vermelho-sangue em uma piscina de lona. Em cada balde, uma etiqueta amarrada na alça continha os dados pessoais das vidas ceifadas pela ação violenta da polícia militar brasileira: nome, sexo, idade e causa da morte. A cada 23 minutos, o som de uma sirene sinalizava o momento de a *performer* carregar um dos baldes até a piscina e derramar nela o líquido vermelho sangue, enquanto uma voz, simultaneamente à ação, anunciava os dados de mais uma das vítimas da violência do Estado.

A ideia da performance surgiu das notícias diárias de mortes de jovens negros no Brasil, como a de Marcos Vinícius da Silva, de 14 anos, que foi morto no dia 20 de junho de 2018 com um tiro na barriga dentro da escola onde ele estudava, Ciep Operário Vicente Mariano, localizada no Complexo da Maré, zona Norte do Rio. Conforme a artista, a performance-instalação é uma tentativa de: “[...] expurgar o que é essa violência que as mulheres negras, pobres, periféricas vêm sofrendo ao longo da história do Brasil [...] para tentar dimensionar e mostrar para a sociedade o que vem acontecendo e que o movimento negro denuncia há tanto tempo” (Cruz, 2019, não paginado).

Para a criação da ação, a artista trouxe um dado divulgado na campanha *Vidas Negras*, de 2017, lançada pelo Sistema ONU Brasil, de que a cada 23 minutos um jovem negro de idade entre 15 e 29 anos é assassinado no Brasil, totalizando 63 mortes por dia e 23 mil por ano. São vidas negras perdidas pela violência do Estado brasileiro. Este dado foi determinante na definição do intervalo entre o derramamento do líquido de cada balde na piscina, que durava 23 minutos, acrescentando mais uma camada simbólica para a ação.

Ainda em 2019, a performance-instalação foi realizada em São Paulo, no Largo da Batata (Figuras 20 e 21) e ganhou como subtítulo “O Largo Está Cheio”. A ação aconteceu na 9ª edição da *MOSTRA 3M DE ARTE* e contou com a participação de 28 mães do Movimento Mães de Maio. Neste novo formato, mil baldes enfileirados e organizados em quatro grupos de 250 baldes foram dispostos ao redor da piscina de 7 mil litros, situada no Largo da Batata, e foram despejados pela artista com a participação das mães de maio, em memória a seus filhos que foram executados pelo Estado.

Figura 20 – Imagem da performance instalação *Mil Litros de Preto: O Largo Está Cheio*, na Mostra 3M de Arte



Fonte: <https://www.lucimeliaromao.com/?lightbox=dataItem-krfkx2wj>.
Acesso em 25/10/2023.

Figura 21 – Imagem da performance instalação *Mil Litros de Preto: O Largo Está Cheio*, na Mostra 3M de Arte



Fonte: <https://www.lucimeliaromao.com/?lightbox=dataItem-krfkx2wj>.
Acesso em 25/10/2023.

Apresentada em outros eventos e espaços, como na *Virada Cultural 2023*, em São Paulo (SP), no Memorial Minas Gerais Vale, em Belo Horizonte (MG), no *Festival Artes Vertentes*, em Tiradentes (MG), entre tantos outros eventos acadêmicos, artísticos e culturais, *Mil Litros de Preto* já ganhou outras versões e configurações. Diferentemente dela, a performance *Fracto 111 – Pátria Amada ou Nossa Bandeira sempre foi vermelha de sangue + 1000 litros de preto* foi realizada uma única vez. Contudo, a reverberação da ação se mantém por meio do acesso e circulação do registro audiovisual realizado naquele 6 de novembro de 2022, o qual foi exibido na Quadrienal de Praga³³ de 2023.

Integrando a *Mostra de Videoperformance do 4º Festival Imaginários Urbanos*, projeto contemplado pelo *XII Edital de Incentivo às Artes da Secretaria de Cultura do Ceará*, a performance foi exibida na tela externa do Museu da Imagem e do Som do Ceará (Figura 22) nos dias 02, 04 e 06 de dezembro de 2022. Atualmente, o acesso ao registro de *Fracto 111* está disponível na mais popular plataforma de vídeo on-line onde a Cia possui um canal, o que faz com que o manifesto, em certa medida, permaneça ecoando e evocando por justiça.

Para a organização do ato-intervenção, como também para a realização dos ensaios e apresentações da peça *Anjos de Cara Suja*, encontros formativos e oficinas, a Cia dXs TeRrOrIsTaS ocupou um espaço físico, localizado na Vila Guilherme, na zona Norte da cidade de São Paulo. O espaço, previsto em *Fractos Corpografados*, foi considerado por Gaulês, entre as ações do projeto, a mais importante – afinal, conforme ele, como não é possível produzir autonomia sem território, a criação de um espaço institucional onde as ações do projeto pudessem acontecer e que pudesse também servir como uma casa de acolhida temporária a pessoas sobreviventes do cárcere em vulnerabilidade tornou-se fundamental para o trabalho da Cia (Fortes, 2022).

³³ Evento mundialmente conhecido, dedicado às artes performáticas e às especialidades, sonoridades e visualidades da cena e que acontece a cada quatro anos em Praga, República Tcheca. Fundado em 1967 pelo Ministério da Cultura de mesmo país, o festival é realizado pelo Instituto de Artes e Teatro de Praga até a atualidade.

Figura 22 – Registro da exibição da performance *Fracto 111 – Pátria Amada ou Nossa Bandeira sempre foi vermelha de sangue + 1000 litros de preto* na área externa do Museu da Imagem e do Som do Ceará



Fonte: https://www.instagram.com/p/Clm_TN8tZCx/.
Acesso em: 25/10/2023.

2.5 CASA DA F.U.R.I.A.: ESPAÇO DE RESISTÊNCIA, POLÍTICA E CULTURA

Inaugurada em 11 de junho de 2022 na Vila Guilherme, zona Norte da cidade de São Paulo, a Casa da F.U.R.I.A. (Frente Unificada de Resistência Interseccional Abolicionista), primeiro centro cultural para pessoas LGBTQIAPN+ sobreviventes do sistema prisional brasileiro, foi levantada pelo esforço e mão de obra dXs TeRrOrIsTaS junto a suas parceiras e

parceiros que acreditaram na importância e necessidade de um espaço plural de combate às mazelas produzidas pela prisão. A Casa foi criada com o objetivo de sediar a Cia e receber espetáculos, oficinas e formações, além de servir de estadia provisória durante a “saidinha” – permitida à população carcerária em regime semiaberto – às pessoas trans e travestis da rede de parceiros que a Cia possui. Algumas participantes de *Fractos Corpografados*, no entanto, residiram no local, o que impediu que a proposta de estadia provisória a pessoas externas ao projeto fosse adiante.

Além de acolher essa comunidade, em formação desde o projeto anterior dXs TeRrOrIsTaS, e de garantir a segurança alimentar a quem ali se hospedava, a Casa da F.U.R.I.A. foi um importante espaço de criação (Figura 23). Com a proposta de contribuir na luta por um mundo sem prisões, foram promovidos na Casa diálogos sobre a vulnerabilidade da população LGBTQIAPN+ em situação de cárcere e o abolicionismo penal, assim como inúmeras oficinas e formações às participantes do projeto. O espaço também sediou o mencionado 3º FPCR, *Festival POWlítico de Corpas Rebeldes: Toque de Recolher*, evento organizado pela Cia dXs TeRrOrIsTaS, que integra o projeto *Fractos* e envolveu uma programação repleta de espetáculos abertos ao público.

Figura 23 – Registros fotográficos da área externa e interna da Casa da F.U.R.I.A.



Fonte: https://www.instagram.com/p/Clm_TN8tZCx/.
Acesso em: 25/10/2023.

Somando-se a essas ações, o espaço também foi polo do *Programa Vocacional*, programa de formação em arte da cidade de São Paulo, por meio do qual foram ofertadas no segundo semestre de 2022 aulas gratuitas de forró e artes visuais, o que fez com que a Rua Paranhos Pederneiras, durante o período de funcionamento da Casa, nunca mais fosse a mesma

– uma vez que o espaço criou novas possibilidades artísticas e culturais para os moradores das redondezas.

Em entrevista, Mendes (2024) conta que a Casa tinha três andares e que o teatro foi montado na garagem, onde aconteciam formações, ensaios e apresentações. Na ocasião dessa conversa, lembrou com nostalgia de momentos vividos lá, quando morou com outras integrantes do projeto. Contudo, relata que a convivência também foi marcada por muitos conflitos envolvendo furtos, brigas e desentendimentos. Somado às dificuldades relacionadas ao convívio entre as participantes do projeto, que viviam em condições de vulnerabilidade, a Cia lidou também com dificuldades financeiras na manutenção do espaço. O desvio da verba obtida por meio da aprovação de uma emenda parlamentar, que permitiria manter o espaço em pleno funcionamento por mais dez meses até que a Cia pudesse organizar novas formas de gerenciá-lo, culminou no fechamento de suas portas ao final do primeiro semestre de 2023.

A Casa da F.U.R.I.A., espaço de acolhimento, de criação e de construção de sonhos coletivos, foi um marco na trajetória da Cia dXs TeRrOrIsTaS. O videodocumentário *A Casa da F.U.R.I.A. – Quando os anjos tentaram lavar seus rostos*, lançado no 2º semestre de 2023, traz um recorte desses sonhos sonhados em conjunto e realizados neste espaço plural de resistência e luta que carrega em seu nome a potência proposta em sua fundação: Casa da Fúria. Pois é preciso enfurecer-se contra todas as amarras impostas pelo sistema heteronormativo, capitalista, punitivista e patriarcal para recuperar, gritando, a dignidade e a humanidade de todas as trans e travestis sobreviventes do cárcere que ocuparam esse espaço e que sonharam juntas com novos e possíveis mundos onde as prisões deixem de existir.

3 SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA ABOLICIONISTA

Gostaria de iniciar este Capítulo compartilhando uma realidade que me atravessou durante o percurso do desenvolvimento desta dissertação de mestrado e que reflete a relevância de um teatro proposto pela CiA dXs TeRrOrIsTaS em busca de uma poética abolicionista. O que move esta busca? Quem é movido por essa busca? O que pode o teatro diante de tais questões?

Com exceção dos espaços profissionais ligados à docência na rede municipal de educação de São Paulo, onde atuo na área de artes, quando indagada sobre meu objeto de pesquisa em conversas informais com pessoas da minha realidade cotidiana – de classe média paulistana, predominantemente branca, cisgênero, heterossexual e formação acadêmica de nível superior –, respondia que estudo o trabalho artístico desenvolvido por uma Companhia de teatro abolicionista penal paulistana, voltada especificamente para o trabalho com mulheres trans e travestis egressas do cárcere. Recorrentemente, as reações de espanto vinham à tona, nas expressões de desaprovação. Imediatamente e quase sempre surgiam as perguntas em tom de crítica: “Mas por que esse tema?”, “Por que ex-presidiárias?”, “Como você chegou a esse público trans e travesti?”, “Como assim ‘lutar pelo fim das prisões’?”, “Como fazer então justiça sem prisão?”, e outras tantas perguntas e comentários que incutiam reações morais e afetivas comuns em relação à população carcerária no Brasil.

Às vezes o interrogatório era acompanhado de repúdio por quem nunca havia notado ou preferiu negar a existência de tantas vidas à margem, à deriva social, ou o funcionamento dos dispositivos sociais que as deslocam para esta condição. Pois se trata de um grupo de sujeitos cuja vida não é reconhecida como vida e, portanto, corpos sem luto (Diéguez, 2020). Como nunca contaram como vida de verdade, por que agora dar importância a suas “meras” existências? Onde é o lugar do “marginal” em uma “sociedade de bem”? E qual é o meu papel de pesquisadora diante desta realidade com a qual me deparei? Trata-se de uma questão que me acompanhou durante todo percurso deste estudo.

Nesses contextos coube, por vezes, explicar que o que me interessa como pesquisadora é justamente essa relação entre o campo artístico e o campo das práticas sociais – na cena do real – o que encontrei de forma efetiva e potente no trabalho da CiA dXs TeRrOrIsTaS. Evidentemente que outros aspectos também foram cruciais para esse recorte, como a presença, em cena, das testemunhas reais das histórias a serem contadas, borrando os limites entre arte e vida e entre acontecimento e obra, além da prática “ativista” desenvolvida pelo coletivo, cujos procedimentos de resistência às políticas de negação e apagamento envolvem dispositivos que

não só problematizam como trazem à tona essas ausências, essas vidas desconsideradas vidas, através deste trabalho me deparei com a potência artística de “sujeitas³⁴” antes apagadas.

É justamente quando a sujeita deixa de ser objeto e passa a ser enunciadora que se caracteriza um dos principais elementos de atuação propostos pela referida Cia: a materialização, a corporificação dessas mulheres como corpos/sujeitas enunciativas capazes de narrarem suas próprias histórias e, a partir delas, construir coletivamente um pacto – não voltar nunca mais para a prisão! Nessa perspectiva, proponho aqui neste capítulo refletir o que caracteriza, em pleno século XXI, ser uma Cia abolicionista penal no Brasil e, especificamente em São Paulo, voltada para corpos LGBTQIAPN+ egressos do cárcere; e como o trabalho abolicionista se apresenta nos projetos desenvolvidos pela Cia dXs TeRrOrIsTaS em especial, neste capítulo, no espetáculo teatral *Anjos de Cara Suja: a desmontagem*, o qual tive a oportunidade de presenciar como espectadora. Neste espetáculo a “importação de estruturas e dispositivos sociais preexistentes” (Guimarães, 2019, p. 80) é performada por uma única atriz: Carla Mendes, conforme abordado mais adiante.

3.1 EM BUSCA DE ALGUMA RESPOSTA DIANTE DA VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA

Responder a estas perguntas que relacionam a causa abolicionista com o trabalho artístico desenvolvido pela Cia dXs TeRrOrIsTaS é, de certa forma, responder também às indagações que foram dirigidas a mim e que introduzem este capítulo, marcadas por indignação e críticas referentes ao meu objeto de pesquisa.

Ao dar visibilidade em âmbito acadêmico ao trabalho desenvolvido pela Cia dXs TeRrOrIsTaS a partir da análise dos projetos *TRANSgressoras* e *Fractos Corpografados* realizados entre 2020 e 2023, interessa evidenciar o contexto que projeta seu sentido, endossando esta luta que problematiza o sistema prisional brasileiro a partir de corpos dissidentes. Concerne, portanto, estudar o teatro como dispositivo para discutir as “micropolíticas” (Bourriaud, 2009) do entorno e analisar o quanto os acontecimentos da realidade cotidiana podem servir como dispositivos de cena e de criação de imagens, o que a Cia dXs TeRrOrIsTaS vem desenvolvendo em suas produções.

Para isso, é imprescindível observar o ponto de partida do trabalho do grupo: trabalhar com a cultura como mote principal, envolvendo as múltiplas linguagens artísticas como o teatro,

³⁴ Termo usado na desconstrução da binaridade de gênero, de acordo como a Cia dxS TeRrOrIsTaS, que se refere às mulheres trans e travestis.

a dança, o cinema, a música, por meio das quais se propõe construir um espaço de expressividade onde seja possível, diante das interdições e dos sistemas e estruturas de exclusão, invisibilidade e apagamento, explorar uma “corporeidade que fecunda a cena”, que propõe, expressa, combate, manifesta, cria e existe, expandindo o entendimento do corpo “como inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações”. O trabalho do coletivo, portanto, se aproxima do entendimento desse “corpo-voz inventário” que, mesmo em constante processo de cura, almeja por “transformações do *corpus* social” (Martins, 2023, p. 16-17).

Ao partir da compreensão do corpo como um dispositivo condutor, uma vez que ele já carrega enunciados envolvendo uma carga de ambiência, o trabalho dXs TeRrOrIsTaS se estabelece na luta e construção de corpos políticos, do corpo “autofalante, arauto do ‘ainda não dito’ ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído”, nas palavras de Leda Maria Martins (2023, p. 17). A autora, na obra *Cena em Sombras*, se refere à diversidade de corpos no cenário teatral brasileiro, à “geopolítica do corpo: o corpo das temporalidades, o corpo da pólis, o corpo gentrificado, o corpo trans, o corpo testemunha e repertório” (Martins, 2023, p. 16), corpos capazes de denunciar e nomear as violências da rotina cotidiana em busca de alternativas e outras formas de existir, de modo mais pleno e humano. Essa perspectiva, da construção política de corpos impedidos, negados, subalternizados contribuiu nesta análise inicial, cuja proposta, no contexto artístico, é refletir do que se fala quando se fala do (ex) presidiário.

No espetáculo *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, de Belo Horizonte, cuja análise realizei por meio de um artigo³⁵ publicado em 2022, as atrizes que compõem o elenco em determinado momento trazem à tona reações morais comuns em relação à população encarcerada, em direção a políticas públicas de aniquilação. O espetáculo, estreado em março de 2019, surgiu da experiência de quatro professoras de teatro e atrizes que, ao longo de um ano, ocuparam um complexo penitenciário feminino e uma vez na semana, durante as duas horas de banho de sol de 30 mulheres em privação de liberdade, ofereceram encontros atravessados por experiências com a arte e com o fazer teatral. Em determinado momento da peça teatral são reproduzidas frases, de forma sobreposta, que reportam o senso comum no que se refere ao encarcerado e ao contexto prisional no Brasil, com afirmações em defesa do trabalho forçado, da pena de morte ou do aniquilamento de qualquer pessoa que tenha cometido um crime, além de desinformações relacionadas ao auxílio reclusão, e tantas outras que

³⁵ SCHMAEDECHE, Thaisa. Entre o real e o performativo: precariedades na cena e na vida. **Revista Historia de las Prisiones**, n. 15, p. 121-134, jul./dez. 2022.

reforçam a ideia de que “bandido bom é bandido morto”, convidando o público a desenvolver um pensamento crítico, reflexivo e sensível diante do que foi posto em cena.

Essas narrativas institucionalizadas, abordadas em *Banho de Sol* e em outros trabalhos relacionados ao cárcere que pude assistir ao longo do período de escrita deste texto, são proliferadas por instituições familiares, religiosas, educacionais, governamentais e midiáticas. O trabalho da CiA dXs TeRrOrIsTaS soma-se a esse movimento de desmascaramento, de desconstrução dessas narrativas, trazendo à cena corpos marcados pela violência institucionalizada. Ao invés de tratar do que se fala quando se fala de (ex) presidiários, propõe ser plataforma para que as vozes das próprias sobreviventes do cárcere ecoem no combate a essas narrativas e, sobretudo, no combate à naturalização da instituição prisão.

É, portanto, a partir do posicionamento de recusa dos artistas da CiA dXs TeRrOrIsTaS de ocuparem o epicentro da obra, enquanto detentores dela, deslocando para o centro quem sempre esteve à margem, ou seja, as testemunhas reais do sistema prisional, o que caracteriza uma das estratégias adotadas pela Cia na construção de obras-manifestos como dispositivos de denúncia e enfrentamento em direção a luta antiprisional. A potência da “imagem como estratégia testemunhal” (Pereira, 2021, p. 107), reivindicando uma estratégia de relação, rompe a linha fronteira que separa realidade e ficção, produzindo relações que transbordam o campo das artes e que problematizam a representação em todas as suas formas.

Não é apenas a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o corpus político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como traço ético – mais que como traço estético –, não apenas uma presença física, mas o ser posto aí, um sujeito e um ethos que se expõem diante de outros, muito além da pura fisicalidade. A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do ethos e da ética (Diéguez, 2010, p. 139).

A valorização da presença – mais do que das elaborações estéticas – é um aspecto da noção expandida da teatralidade que, em certa medida, caracteriza o trabalho artístico da CiA dXs TeRrOrIsTaS, proposto por meio do entrecruzamento entre arte e vida, em diálogo com a alteridade. Conforme Diéguez (2010) a arte, nas últimas décadas, passa a se constituir em um campo político por si só, e é essa dimensão política, que renuncia à espetacularidade em benefício do encontro buscando a construção de relações comunitárias, que difere o trabalho dXs TeRrOrIsTaS de outros grupos e produções teatrais relacionadas ao cárcere e à luta antiprisional, caracterizando-a, inclusive, como uma cia abolicionista penal, pois é a partir da relação com o outro que essa luta se constrói e se fortalece.

Diferente das histórias comoventes envolvendo prisões de inocentes ou, ainda, construções narrativas que apresentem a trajetória de personagens repleta de mazelas e vulnerabilidades, nos fazendo – ao sentir a dor do outro – inocentar personagens que cometeram crimes a partir da compreensão de todo contexto opressor que as envolveu, as práticas artísticas analisadas no decorrer desse trabalho impactam pela não romantização e vitimização desses corpos e de suas duras histórias marcadas pela violência e pelo crime, mas pela recusa da noção mimética de representação, a favor da presença de corpos reais representando identidades coletivas. Impactam por escancararem a crise do encarceramento no Brasil (e no mundo), tão necessária de ser trazida à cena.

Ao denunciar o processo de desumanização mantido e intensificado pelo sistema prisional, relacionando-o, inclusive, como um modelo de continuidade ao processo escravocrata, e ao endossar discussões que propõem o fim das prisões, o fim desse sistema punitivista que aproxima justiça da ideia de vingança, a CiA dXs TeRrOrIsTaS se apropria da teatralidade “enquanto procedimento de resistência às políticas locais de silenciamento”, para constituir:

[...] um mosaico de sobreposições e deslocamentos como estratégia capaz de tornar visíveis e advertir os processos de deterioração e aniquilação de comunidades, capaz de incidir na disposição de comportamentos localizados em um contexto de apreciação das práticas cênicas como discurso social e intervenção cultural (Pereira, 2020, p. 14).

Assim, essa condição da teatralidade como um dispositivo expandido “autoriza o deslocamento teórico e prático da perspectiva do desenho da cena enquanto mirada para as produções das supostas estéticas cotidianas, para além do teatro e das artes” (Pereira, 2020, p. 15), evidenciando a dimensão pública das obras aqui analisadas.

O primeiro grande desafio da CiA dXs TeRrOrIsTaS junto a essas mulheres sobreviventes do cárcere foi romper com a ideia cristalizada de que elas são corpos maus, merecedores de serem punidos e privados de liberdade. Para lidar com essa relação de culpa, a Cia entendeu como necessário revertê-la por meio da compreensão de que aqueles corpos que cometeram dor, que desviaram de uma normativa pré-estabelecida, são potencialmente expostos à precarização, corpos não reconhecidos como sujeitos por não constituírem condições de serem assim reconhecidos.

Conforme a escritora e filósofa estadunidense Judith Butler, em seu livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), composto por cinco ensaios escritos entre 2004 e 2008 em resposta às guerras contemporâneas, os sujeitos são constituídos mediante

normas que lhes conferem condições de serem reconhecidos. No entanto, essas normas existentes atribuem reconhecimento de forma desigual, diferenciada, e “assim há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (Butler, 2020, p. 17).

Judith Butler (2020) explica que,

[...] a partir desse entendimento, trata dos enquadramentos, operações de poder que regem uma vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, enlutadas, de vidas consideradas não passíveis de luto, cuja perda não é lamentada porque ela nunca contou de verdade como vida (Schmaedecke, 2022, p. 125).

Ela afirma que as populações cujas redes econômicas e sociais são deficientes e que dependem de condições que minimizem sua precariedade “são enquadradas como se já tivessem sido perdidas ou sacrificadas, isso é, são pessoas que estão vivas, mas não são vidas” (Schmaedecke, 2022, p. 125). Dessa forma, embora a filósofa entenda que somos todas vidas precárias, e essa distribuição diferencial da precariedade, regulada inclusive pela mídia, é o que coloca em perigo a possibilidade de sobreviver e prosperar a algumas vidas mais do que outras.

A mídia, dessa forma, além do Estado, tem enorme contribuição na distribuição desigual do luto público e, portanto, da precarização das vidas, pois é ela quem detém o poder da indignação e da comoção, a partir dos limites que estabelece na divulgação dos fatos a serem reportados, e esses limites são feitos com a intenção não só de regular a comoção, mas de provocar diferentes níveis de resposta afetiva e moral (Schmaedecke, 2022, p. 126).

Nessa perspectiva, ao fazer referência à população carcerária, a mídia tem o poder de reforçar o imaginário estigmatizante construído em torno dessas pessoas – inclusive entre as próprias vidas precarizadas –, fortalecendo a ideia de ameaça e perigo iminente à vida daqueles que estão dentro do enquadramento estabelecido pela norma. Mais do que isso, ao acentuar a neurose histórica coletiva com narrativas de crimes hediondos, reforçando a ideia equivocada de que a prisão é povoada predominantemente por pessoas que cometeram crimes graves e representam perigo social – quando na verdade elas são majoritariamente compostas por assaltantes, autores de furtos, traficantes e estelionatários, ou seja, pessoas que cometeram

crimes contra a propriedade³⁶ –, a mídia reforça, de forma extremamente eficaz, a ideia de que a prisão é absolutamente necessária.

É essa noção de precário e de distribuição diferencial da condição de precariedade que obriga aqueles cuja vida não é considerada valiosa a “suportar a carga da fome, do subemprego, da privação de direitos legais e da exposição diferenciada à violência e à morte” (Butler, 2020, p. 45-46) que a relação de culpa é trabalhada entre as sobreviventes do sistema prisional. A partir da compreensão de que elas pertencem a corpos “selecionados para serem punidos por uma sociedade que exclui e mata alguns escolhidos” (fala de Carla³⁷) e da compreensão de que todas elas resistiram a um sistema que as desumaniza e as aprisiona “no intuito de punir pessoas que já foram maltratadas desde o dia em que nasceram” (fala de Ema³⁸), que não só esse espetáculo como as demais manifestações artísticas produzidas em *Fractos Corpografados* e *TRANSgressoras* se estruturam.

É, portanto, no reconhecimento da deficiência de suportes sociais e econômicos necessários para uma vida vivível e no reconhecimento da condição de vulnerabilidade (que torna alguns corpos mais suscetíveis ao encarceramento do que outros) que a desconstrução do imaginário das próprias sobreviventes do cárcere acerca delas mesmas e o descolamento do sentimento de culpa que as afeta foram trabalhados. Nesse sentido, a primeira postura adotada pelo coletivo foi de acolhê-las, e sem referenciá-las como ex-detentas, a fim de romper com a rotulação de corpos cotidianamente marcados por inúmeros estigmas sociais e promover encontros onde a experiência de vida dessas mulheres pudesse ser compartilhada e ressignificada.

Trabalhar em comunidade como estratégia de pertencimento, de formação de uma coletividade, as possibilitou criar novos imaginários sobre quem elas são, devolvendo-lhes a consciência de que seus corpos também são capazes de produzir humanidade, como Savannah, integrante da montagem de *Anjos de Cara Suja*, afirma no espetáculo teatral:

Se o sistema não nos deu uma oportunidade de reparar algum erro que fizemos (porque todos aqui neste lugar já erraram, não se enganem), nós vamos mostrar que os nossos corpos são capazes de produzir afeto, de produzir humanidade, apesar de passar alguns anos no ambiente mais fodido que um ser humano poderia viver (Gaulês, 2023, p. 442).

³⁶ Conforme a matéria jornalística: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/crimes-contra-o-patrimonio-sao-os-principais-responsaveis-por-prisoas-no-brasil/3020757>. Além do depoimento prestado pelo prof. Dr. Alvino Augusto de Sá, da Faculdade de Direito da USP no filme documentário *Sem Pena* (2014), de Eugenio Puppo.

³⁷ Presente na obra *Anjos de Cara Suja – três histórias de crime, prisão e redenção*, de Walidah Imarisha (apud Gaulês, 2023, p. 441), citando aqui trechos da dramaturgia.

³⁸ Presente na obra *Anjos de Cara Suja – três histórias de crime, prisão e redenção*, de Walidah Imarisha (apud Gaulês, 2023, p. 441), citando aqui trechos da dramaturgia.

Foi a partir dessa relação comunitária, dessa aproximação entre pessoas que viveram em comum histórias marcadas por sofrimento, privações e violências que o trabalho se estruturou. Sem a pretensão de que esse processo de reconhecimento e identificação com o outro pudesse desencadear a superação dessas histórias traumáticas – afinal há traumas irremediáveis –, a relação comunitária gerou processos de reafirmação de suas existências na sociedade e de suas potências, impulsionando-as a desenvolverem, junto às TeRrOrIsTaS, projetos com um propósito político amplo, onde o direito da escritura de suas histórias fosse priorizado e garantido, que fizessem ecoar a afirmação abolicionista de que “todo preso é um preso político”.

Para sobreviver aos horrores da prisão, a população carcerária constrói lá dentro pequenos espaços de comunidade. Isto acontece com as mulheres trans e travestis que, ao terem seus cabelos cortados, o uso do nome social negado, serem impedidas de usarem maquiagem, sutiã e calcinha e obrigadas a fazerem a barba com uma gilete, aprendem no encontro com quem está lá há mais tempo a produzirem sua própria maquiagem a partir da queima da gilete; com o uso de um isqueiro, fazer da fumacinha preta a pintura que as possibilita exercer a feminilidade que lhes foi negada. Coube à CiA dXs TeRrOrIsTaS, portanto, organizar o que já existe: tecnologias comunitárias de sobrevivência³⁹. Este é fundamentalmente o papel que a Cia desempenha por meio de múltiplas linguagens artísticas.

Nesse sentido, como uma cia abolicionista, a proposta dXs TeRrOrIsTaS foi produzir junto a essas mulheres “tecnologias comunitárias” (Fuga Coletiva, 2022) que pensem política e esteticamente o que pode ser construído no lugar das prisões, questão essa que provoca fissuras no movimento antiprisional; afinal, se há o consenso entre essas pessoas de que a prisão deve ser abolida, o que fazer com aqueles que cometerem crimes, que violarem as normas sociais? Neste ponto, recorro a obra *Estarão as Prisões Obsoletas?* (2018) da filósofa e ativista estadunidense Angela Davis, para refletir não só sobre como tratar aqueles que violam os direitos e o corpo dos outros, sem puni-los por meio do cárcere, como também quais são as estratégias de desencarceramento debatidas por ativistas abolicionistas e, dessa forma, refletir em que medida a luta pelo fim das prisões se presentifica nas manifestações artísticas produzidas em *TRANSgressoras e Fractos Corpografados*.

A instituição prisão, na maior parte do mundo, é considerada o destino certo a quem foi condenado por um crime; portanto sua existência é inevitável e permanente na nossa sociedade,

³⁹ Conforme Murilo Gaulês compartilha na live *Teatro em prisões: rupturas e desafios* que compôs a programação da *Semana de Arte Prisional de 22*, evento transmitido no Canal Fuga Coletiva em 21 de outubro de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_RNEY-3XC0. Acesso em: 21 ago. 2024.

tornando aqueles que defendem o seu fim como “idealistas e utópicos cujas ideias são, na melhor das hipóteses, pouco realistas e impraticáveis e, na pior delas, ilusórias e tolas” (Davis, 2018, p. 9). Há quem resista ou tenha medo de pensar sobre as prisões, mantendo sempre um distanciamento dessa realidade, como se fosse um destino reservado sempre aos outros e nunca a nós mesmos. Esse temor, rejeição e negação da realidade prisional e, ao mesmo tempo, naturalização da instituição prisão, nos faz refletir sobre a forma como interagimos com nosso entorno, com as questões sociopolíticas que nos rodeiam.

A prisão, dessa forma, funciona ideologicamente como um local abstrato no qual os indesejáveis são depositados, livrando-nos da responsabilidade de pensar sobre as verdadeiras questões que afligem essas comunidades das quais os prisioneiros são oriundos em números tão desproporcionais. Esse é o trabalho ideológico que a prisão realiza — ela nos livra da responsabilidade de nos envolver seriamente com os problemas de nossa sociedade, especialmente com aqueles produzidos pelo racismo e, cada vez mais, pelo capitalismo global (Davis, 2018, p. 15).

Problematizar binários como a presença e a ausência da existência do sistema penitenciário em nossas vidas não nos exime da convivência com um sistema que notoriamente opera como uma máquina de moer gente, que tortura, humilha, viola os direitos humanos, tritura subjetividades e que opera, sobretudo, como uma escola do crime, retroalimentando as taxas de violência e criminalidade, gerando recorrentes encarceramentos. É a partir dessa perspectiva que as produções artísticas analisadas neste trabalho são elaboradas, não nos livrando da responsabilidade como cidadãos de habitar um mundo cujas mazelas sociais são geradoras de violências institucionalizadas.

3.2 SOBRE A INDÚSTRIA DA PUNIÇÃO E O COMBATE À CRIMINALIZAÇÃO: RELATOS DE UMA REALIDADE

Segundo Davis (2018, p. 11), ao contrário do que comumente as pessoas presumem, a prisão não contribui com o aumento da segurança nem reduz a criminalidade. O encarceramento em massa não torna as comunidades mais seguras⁴⁰: só torna as populações carcerárias cada vez maiores e as corporações associadas à indústria da punição cada vez mais lucrativas.

⁴⁰ Embora os dados do *18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública* divulgados em julho de 2024 apontem uma redução de quase 30% de casos de mortes violentas no Brasil desde 2017, quando houve recorde desse tipo de ocorrência, não é possível associar a redução com o aumento do encarceramento. O indicador divulgado no Anuário soma homicídios dolosos, latrocínios, lesões corporais seguidas de morte e mortes por intervenção de

Ao fazer uma análise histórica sobre os primórdios do sistema penitenciário e sobre a criação da prisão para substituir as punições severas e macabras herdadas pelos ingleses, envolvendo castigos corporais e penas capitais espetacularizados, Davis relaciona essas reformas, consideradas progressistas, ao processo de continuidade da escravidão nos Estados Unidos e de perpetuação da supremacia branca, uma vez que o encarceramento, que passa a ser considerado uma pena por si só, permitia a prática do trabalho forçado com a implantação, por exemplo, do sistema de arrendamento dos prisioneiros. Dessa forma, ainda que a prisão tenha sido um avanço com relação às penas capitais e corporais que eram executadas, as semelhanças significativas entre a prisão e a escravidão permanecem e são escancaradas neste livro.

Embora a Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos, aprovada em 1865, tenha tornado ilegal o trabalho involuntário, existe uma exceção que o legaliza como punição por crime pelo qual o réu tenha sido condenado. Ao aprofundar esta questão analisando, por exemplo, o quanto “logo após a abolição da escravidão, os estados do Sul se apressaram em desenvolver um sistema de justiça criminal que restringisse legalmente as possibilidades de liberdade para os escravos recém-emancipados” (Davis, 2018, p. 25), a autora reafirma a íntima proximidade do trabalho realizado dentro dos sistemas prisionais estadunidenses com o trabalho escravo, enfatizando a tendência reproduzida ao longo da história de associar o crime à cor.

A racialização do crime, no entanto, não é um fenômeno exclusivo da sociedade estadunidense. Este aspecto inclusive é um dos grandes mobilizadores da luta antiprisional no Brasil e nos Estados Unidos, cuja proposta não é pensar em alternativas para melhorar as condições da prisão, humanizando-a, mas pensar estratégias de desencarceramento como principal objetivo de combate à crise do sistema prisional que aprisiona sobretudo corpos marcados pela raça, classe, gênero e sexualidade, incluindo pessoas que não são negras, como os latinos, os nativos americanos e os asiáticos-americanos (no contexto estadunidense).

No Brasil, embora o trabalho involuntário seja ilegal, independentemente da condenação do crime, as recentes discussões acerca dos projetos de privatização das penitenciárias, seguindo a tendência dos Estados Unidos, esbarram também em questões que remetem à institucionalização do regime de escravidão, uma vez que os corpos, ao não serem mais geridos pelo Estado, mas pela iniciativa privada, tornam-se alvo de interesses econômicos empresariais. A partir dessa lógica, para que esse “complexo industrial-prisional”⁴¹ seja

agentes policiais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2024/07/mortes-violentas-continuam-em-queda-no-brasil-mas-sobem-em-seis-estados.shtml>. Acesso em: 10 out. 2024.

⁴¹ Termo usado pela primeira vez pelo historiador social Mike Davis para se referir ao sistema penal da Califórnia, cuja força econômica e política competia com o agronegócio e a expansão imobiliária na década de 1990 (Davis, 2018, p. 70).

lucrativo, o aumento do encarceramento é fundamental, assim como a permanência por maior tempo desses corpos aprisionados. Quanto mais corpos encarcerados, maior o lucro com a manutenção do sistema penitenciário e a necessidade de expansão das unidades prisionais. Por outro lado, a privatização promete oferecer condições mais dignas à população carcerária, promessas que, no entanto, desvirtuam o que deveria ser o principal objetivo dos programas sociais governamentais: combater os abismos sociais que provocam o aumento da violência, criminalidade e encarceramento.

O crescimento da privatização, no entanto, como um fenômeno que acontece em muitos países, não inaugura a relação econômica entre empresas e o cárcere, afinal essa união entre punição e lucro já vem sendo exercida de muitas outras formas, como por meio das corporações que atuam dentro dos presídios públicos explorando, inclusive, a mão de obra das pessoas encarceradas, conforme Davis. Mediante a hipotética remissão de suas penas, e considerando ali um modo de sobrevivência à insalubridade prisional, estas pessoas se submetem a trabalhos não sindicalizados, pouquíssimo remunerados e, geralmente, manuais, como costurar bolas ou encaixar molas em prendedores de roupa, não havendo preocupação por grande parte das empresas, muito menos das instituições prisionais, na formação, profissionalização ou qualificação de mão de obra das pessoas em situação de cárcere, como pode ser observado no breve relato de Mendes (2024), realizado na ocasião em que fora por mim entrevistada:

Carla: Acho que saí com 600 reais do trabalho que eu trabalhei na cadeia e que eu guardava.

Thaís: E do que você trabalhou?

Carla: Pregador. Trabalhava igual uma condenada pra ganhar 50 reais por mês.

Thaís: Com o quê? Pregador de roupa?

Carla: Aham, pregador de roupa. Botava a mola para fechar ele e fazia a embalagem. Fazia isso por horas e horas. Eu lembro que eu trabalhava numa mesa, era trabalho de produção, trabalhava numa mesa com sete pessoas. Cada caixa de pregador que a gente fazia ia 600 prendedor. Tinha que bater um por um para botar aquela mola dentro, tanto de madeira como de plástico.

Thaís: Você recebia quanto por isso?

Carla: Por dia a gente fazia 30 mil pregadores. Cada caixa daquela com 600 pregadores acho que a gente ganhava 1,75 [...] Era trabalho escravo. Para tu ter noção, o pessoal que costura essas bolas da Pênalti, cada bola que eles costuram – que é aquele babado, as bicha nunca conseguia, é trabalho de homem mesmo, tem que ter força – cada bola daquela da pênalti que aqui na rua é R\$300, R\$500, lá eles pagam R\$1,75 pro preso costurar (Mendes, 2024, entrevista concedida à autora).

Essa condição de precarização da oferta de mão de obra e da remuneração à população carcerária também se evidencia no relato de Aline, no *podcast Rádio TRANSgressoras* (2021).

Conta que, no período em que esteve em privação de liberdade, seja em regime fechado ou em semiaberto, sempre trabalhou, mas os serviços ofertados se restringiam a serviços mecânicos e manuais, e as remissões, a serem concedidas pelo juiz, nem sempre eram encaminhadas pela unidade prisional para análise e deferimento, evidenciando a desumanidade de um sistema marcado pela exploração de mão de obra, falsas promessas e falta de programas efetivos de reabilitação e reinserção social.

Trabalhei muito de auxiliar de limpeza, de faxina, trabalhei no roçado, trabalhei em pintura predial, tenho curso de pintura predial, fiz curso de logística. Eu fui na escola, mas na escola eu sempre me aposentava⁴². Eu ia e aposentava. Mas no serviço, toda vida eu trabalhei. Administração, limpeza de salas de polícia, Sedex, todavia eu trabalhei, trabalhei em construção já. Porque na cadeia é serviço braçal, não tem isso se você é mulher, se você é menina, você é o preso e se você quiser trabalhar é aquilo ali que tem. Você passa pela experiência e eles veem se você quer trabalhar mesmo [...]. Tem lugar que você é obrigado a trabalhar, então tem lugar que você chega com 30 dias, passa na triagem da casa, já tem seu nome já, seu nome já tá na lista pra você começar a trabalhar. Tem lugar que se você não trabalhar, você já é regredida a fechado, você pega sanção disciplinar, falta, esse tipo de coisa. [...] tem cadeia que a grade de remição⁴³ é mentira, nunca vem, você puxa, pede, nunca te dão. Você sabe que você trabalhou tanto tempo, não dão. É problema (Depoimento de Aline na *Radio TRANSgressoras*, 2021).

Soma-se ao relato, ainda, a denúncia de uma unidade prisional no interior do Estado de São Paulo que penaliza os detentos que não aceitam as ofertas de serviço, obrigando a população carcerária a submeter-se a trabalhos cuja remuneração é simbólica, condição que reforça a lógica defendida por Davis de que o atual modelo punitivista de justiça dá continuidade à escravidão. “Existe um semiaberto, ele chama Valparaíso: o preso trabalha o mês inteiro e recebe 7 centavos. E ele é obrigado a trabalhar. Aí ele tem que lutar pra sair dali, pedir um bonde⁴⁴ lutando pra sair dali. A folha dele no mês é 7 centavos, pra dizer que tem serviço” (Depoimento de Aline na *Radio TRANSgressoras*, 2021).

A baixa escolaridade, a falta de qualificação profissional e a condição quase imutável de vulnerabilidade social e econômica, somadas ao registro de antecedentes criminais, é a combinação perfeita para a manutenção do sistema carcerário, tornando a reincidência o caminho mais provável. Esses corpos, destinados a serem punidos e encarcerados, são responsáveis por alimentar um complexo de relações associadas a interesses políticos, a

⁴² Aline se refere à desistência dos estudos.

⁴³ Referindo-se à Lei de Execuções Penais, n. 7.210, de 11 de julho de 1984, que regulamenta a diminuição da pena do preso por meio do trabalho ou do estudo.

⁴⁴ O termo “bonde” é comumente usado entre a população carcerária para se referir ao pedido de transferência de prisão

representações midiáticas do crime, a estratégias de controle da população, principalmente a população negra e empobrecida, e a agenda de grupos econômicos interessados, por exemplo, na privatização dos sistemas penitenciários. A desestruturação desse conjunto de relações que formam essa trama, tecida por séculos, e que parece tão impossível de ser alcançada – assim como foi um dia àqueles que lutaram pela abolição da escravatura – é fundamental para combater os discursos que legitimam a justiça do aprisionamento. É nesse sentido que Davis (2018, p. 87), ao se referir ao “complexo industrial-prisional”, defende que as estratégias abolicionistas mais eficazes precisam contestar o “conjunto de relações simbióticas entre comunidades correcionais, corporações transnacionais, conglomerados de mídia, sindicatos de guardas e projetos legislativos e judiciais” e propor alternativas que as desmontem.

Dessa forma, para “remover a prisão das paisagens sociais e ideológicas da nossa sociedade” (Davis, 2018, p. 88), a autora propõe imaginar alternativas ao encarceramento que não substituam a prisão com propostas que se assemelham a ela. Ao afirmar que não é possível encontrar um único sistema alternativo de punição que ocupe o raio de ação do sistema prisional (Davis, 2018, p. 87), ela insiste que é preciso um conjunto de alternativas que nos façam abandonar a ideia de punição como uma consequência inevitável do crime, desassociando o encarceramento à racialização, à classe e ao gênero, aspectos estruturantes do sistema penal. Nesse sentido, o foco dos projetos de desencarceramento “não pode se restringir apenas ao sistema prisional como uma instituição isolada, mas deve se voltar também para todas as relações sociais que sustentam a permanência da prisão” (Davis, 2018, p. 92).

Ao suscitar estratégias de desencarceramento, a ativista propõe imaginar algumas ações continuadas que promovam “[...] a desmilitarização das escolas, a revitalização da educação em todos os níveis, um sistema de saúde que ofereça atendimento físico e mental gratuito para todos e um sistema de justiça baseado na reparação e na reconciliação em vez de na punição e na retaliação” (Davis, 2018, p. 88).

Nessa perspectiva, as escolas seriam transformadas em veículos para o desencarceramento a partir da valorização do conhecimento e do desenvolvimento intelectual, em oposição à disciplinarização de corpos ainda supervalorizada no âmbito da educação. Assim, “as escolas devem ser encaradas como a alternativa mais poderosa às cadeias e prisões” (Davis, 2018, p. 88), desde que o ambiente escolar deixe de ser violento, sobretudo nas comunidades predominantemente pobres e negras, e passe a ser um espaço acolhedor que incentive o prazer de aprender. O acesso gratuito a sistemas de saúde que atendam de forma efetiva pessoas que sofram distúrbios mentais e psicológicos graves, assim como àqueles que desejam tratar a dependência de drogas, erradicando as diferenças de tratamento entre pessoas

mais abastadas e àquelas menos favorecidas, é outro veículo para o desencarceramento apontados por Davis.

A ideia de dismantlar o sistema carcerário vigente traz aos abolicionistas o desafio de “identificar outros comportamentos que possam ser adequadamente descriminalizados como passos preliminares para a abolição” (Davis, 2018, p. 90). No Brasil, por exemplo, o considerável aumento do encarceramento por tráfico de drogas, sobretudo o feminino, é um dos sintomas da crise do sistema prisional nacional. Sancionada em 2006 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a Lei das Drogas (n. 11.343) dá margem a processos de seletividade que há muito tempo foram identificados dentro do Direito Penal, mas que continuam exercendo poder sobre corpos, principalmente femininos, que apresentam raça, condição socioeconômica e posição geográfica específicas⁴⁵.

Compreender essa intersecção de vulnerabilidades delineadas por gênero, raça e classe na produção de categorias de corpos puníveis é fundamental para compreender as motivações para o encarceramento em massa. É nessa perspectiva que Davis traz à tona, como parte desse conjunto de estratégias ao desencarceramento, as campanhas de descriminalização do uso de drogas e da descriminalização de imigrantes sem documentos, o que reduziria de forma eficaz o número de pessoas aprisionadas, somando-se a tantas outras propostas envolvendo programas de profissionalização e trabalho, salários dignos, programas de bem-estar social, de lazer, entre outros.

O combate à criminalização de comunidades, fundamental para evitar que as pessoas acabem nas prisões, afinal contraditoriamente o sistema prisional nem sempre opera pela lógica do crime como pressuposto para punir; a interrupção da construção de novos presídios, rompendo com a lógica de quanto mais prisões são construídas, mais se prende; e o desencarceramento de pessoas que não representam perigo à sociedade, promovendo uma revisão de sentenças baseadas na criminalização da pobreza e na racialização do crime, são mais algumas alternativas ao sistema punitivista vigente, lançadas por movimentos abolicionistas.

O abolicionismo penal nesse sentido, como uma luta fortemente encampada por ativistas, familiares de pessoas presas, egressos e membros de movimentos sociais e de direitos

⁴⁵ Conforme as matérias jornalísticas disponíveis em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/pesquisa-mostra-que-o-brasil-tem-terceira-maior-populacao-carceraria-feminina-do-mundo/> e <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/10/a-lei-sancionada-por-lula-que-fez-explodir-prisoas-por-trafico-de-drogas-no-brasil.shtml>. Acesso em: 1º set. 2024.

humanos, não combate apenas a lógica que produz um modo específico de encarceramento, vinculando crime e castigo. Não se trata de uma luta isolada contra o sistema de justiça criminal punitivista, nem tampouco de um movimento reformista, que proponha melhorias no sistema prisional existente, como já foi dito. O abolicionismo parte do pressuposto de que não há o que possa ser reformado em um sistema que contribui com o abismo social, que funciona como um depositário de sujeitos indesejados, com os quais o sistema não quer lidar, e que foi criado para castigar corpos. Diante da falência do sistema prisional, o que Davis, junto a outros ativistas abolicionistas penais defende, é o fim das prisões.

A abolição do sistema punitivista operante pressupõe, contudo, a oferta de outros meios de se fazer justiça que vão desde a resolução de conflitos até a justiça restaurativa ou reparadora, o que envolve o entendimento de que a pessoa infratora “deixa de ser uma mulher ou um homem mau e passa a ser simplesmente um devedor, uma pessoa legalmente responsável cujo dever humano é assumir a responsabilidade por seus atos e o dever de repará-los” (Bianchi, 1986, p. 117 apud Davis, 2018, p. 93). A justiça restaurativa é uma técnica de solução de conflito e violência que se aplica a partir da escuta dos agressores e das vítimas, ou seja, é um processo colaborativo e comunitário em que ambas as partes diretamente afetadas por um crime determinam a melhor maneira para que o dano causado seja reparado. A justiça restaurativa, portanto, subverte a lógica da punição como combate à violência, fissurando a ideia de que a justiça, dentro da lei, depende exclusivamente do sistema judiciário⁴⁶.

É a partir do diálogo e da escuta respeitosa, mediada por um facilitador, que a justiça restaurativa tem sua potência transformadora. Diferente do modelo de justiça tradicional, chamado retributiva, em que o Estado pega o conflito para si, na restaurativa o conflito é devolvido aos principais envolvidos na situação, momento esse que possibilita à vítima contar ao ofensor os impactos que o ato de violência dele teve em sua vida, além de ter a oportunidade de ouvir do autor do crime o que o levou a praticá-lo e qual sua história⁴⁷ – considerar as causas que o levaram ao ato é fundamental, inclusive, para que sejam criadas condições para que a reincidência seja evitada. Assim, o diálogo entre os envolvidos é promovido a partir do entendimento mútuo de que a vítima merece ser reparada e o ofensor deve essa reparação, assumindo compromissos futuros. Nessa perspectiva, a principal preocupação da justiça

⁴⁶ No Brasil, não há uma lei que regulamente o uso da justiça restaurativa para a administração de crimes no país, mas desde 2005 ela é uma prática institucionalizada e desde 2016 foi disciplinada pelo CNJ, Conselho Nacional de Justiça (Resolução nº 225). O procedimento restaurativo, portanto, não é um processo judicial, mas um processo comunitário que pode ser feito paralelamente ao processo formal na justiça, cabendo ao juiz considerar ou não o acordo resultante no momento em que a pena ao autor é determinada.

⁴⁷ Segundo Marina Dias, diretora executiva do Instituto de Defesa ao Direito de Defesa. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/justica-restaurativa/#page5>. Acesso em: 09 ago. 2024.

restaurativa é atender às necessidades e aos direitos das vítimas ignoradas no sistema punitivista.

3.3 JUSTIÇA TRANSFORMATIVA NA CIA DXS TERRORISTAS

É preciso situar o(a) leitor(a), contudo, que, ao tratar do movimento abolicionista penal a partir da ativista Angela Davis, e da justiça restaurativa enquanto alternativa para substituir o sistema punitivista vigente, não tenho como pretensão fazer uma análise histórica ou sociológica que vise a justificar como e quando o movimento surgiu ou qual a aplicabilidade e eficácia da justiça restaurativa, por exemplo. Contudo, considerando que a ação da CiA dXs TeRrOrIsTaS está intrinsecamente relacionada à luta abolicionista penal, para a análise da poética do coletivo julguei relevante apontar alguns aspectos históricos e sociopolíticos dos movimentos sociais de luta antiprisional para melhor compreensão do(a) leitor(a) não familiarizado com o tema.

Para lidar com as inúmeras situações de crises extremas durante os processos de criação do projeto *Fractos Corpografados*, envolvendo casos de furtos, agressões verbais, físicas, calúnias entre outras, a CiA dXs TeRrOrIsTaS adotou como método de resolução de conflito a justiça transformativa⁴⁸, cujo princípio comum à justiça restaurativa é atender prioritariamente a(s) vítima(s), pessoa(s) que sofreu(ram) dor. Considerando que o termo “restaurativo” propõe restaurar um sistema de justiça falido, a Cia usou, por vezes, o termo “transformativa” no combate à cultura punitivista hegemônica com a mesma intenção de remover a relação entre justiça e vingança na resolução de conflitos, substituindo a palavra punição por responsabilização e reparação. O exercício de promover outro modo de fazer justiça se deu na prática, a partir do resgate de práticas ancestrais de resolução de conflitos.

Para pensar em possibilidades de organização da justiça, Gaulês se debruçou em pesquisas sobre culturas africanas e afro-diaspóricas. Aza Njeri, uma de suas referências no estudo sobre filosofia, cultura e história de África e Afrodiáspora, afirma que alguns povos bantos, tipo lubas, por exemplo, antes de julgarem uma pessoa, criam um ritual onde ela é elogiada, prática que parte da crença de que um indivíduo só pode ser julgado se estiver em sua

⁴⁸ É uma abordagem mais abrangente da justiça restaurativa que busca não apenas restaurar as relações e reparar o dano causado, mas transformar as estruturas sociais e as relações de poder que contribuem para a ocorrência do crime. A justiça transformativa, portanto, reconhece que o crime é resultado de fatores sociais, econômicos e políticos, e não apenas de escolhas individuais, por esse motivo busca abordar as causas subjacentes do crime e trabalhar para criar uma sociedade mais justa e igualitária. Fonte: <https://glossario.psicologosemteresina.com.br/glossario/o-que-e-justica-restaurativa-e-transformativa-e-punitiva/>. Acesso em: 26 ago. 2024

máxima potência, ou seja, em condições energéticas vitais para poder enfrentar o julgamento com dignidade (Njeri, 2020 apud Gaulês, 2023b, p. 210). Ao trazer esse exemplo e referência, Gaulês relata, em entrevista a mim concedida, uma situação conflituosa vivida com uma das participantes do projeto *Fractos* resolvida por meio do que chamou por “roda de justiça transformativa”, envolvendo um ritual com banho de ervas e refeição compartilhada, seguida por um momento em que as qualidades da pessoa a ser julgada eram verbalizadas por todos os presentes na roda para que, só então, a situação conflituosa fosse exposta e os acordos de reparação e de responsabilização fossem estabelecidos (Gaulês, 2024).

Nesse sentido, a busca por formas comunitárias e coletivas de resolver conflitos de forma não punitivista tornou-se necessária ao trabalho da Cia, uma vez que esta lida com corpos dissidentes e potencialmente vulneráveis a processos conflituosos. Essa função, no entanto, é compreendida como um dos papéis assumidos pelas TeRrOrIsTaS na luta pelo fim das prisões, luta que se presentifica também na produção de materialidades artísticas equivalentes a arsenais bélicos que contribuam com movimentos sociais na busca pela garantia de humanidade e dignidade a todos, como também na criação de novas possibilidades de existência e resistência às participantes dos projetos, a partir dessas mesmas produções arsenais.

Ao se colocar ao lado de quem convive no “*front do apartheid* colonial” (Gaulês, 2023b, p. 211), a Cia propõe ressignificar as relações de coletividade e, a partir do engajamento das espacialidades, visualidades e sonoridades da cena, construir caminhos em direção ao abolicionismo penal, o que faz por meio das ficções visionárias.

Walidah nos ensinou que o abolicionismo, essa ideia-movimento que tenta construir um mundo sem prisões e manicômios, não é algo pronto. É um caminho. Que estamos juntos e juntas caminhando, aprendendo com nossas ancestrais e nossas contemporâneas, experimentando para tornar nosso sonho realidade. Não é apenas o fim deste sistema injusto e violento. É também o que floresce no seu lugar. O que já podemos ver, o que estamos sonhando e o que ainda nem podemos sonhar. O que semeamos em cada conflito, cada responsabilização e cada perdão (Serra apud Gaulês, 2023a, p. 47 - notas do tradutor).

Enquanto metodologia de trabalho criativo abolicionista, as ficções visionárias são o caminho escolhido pela Cia para propor o que Imarisha se refere como “exercício de inventividade e produção de imaginário político” (Gaulês, 2023b, p. 207). Por meio das ficções visionárias, o trabalho em conjunto com pessoas egressas do sistema prisional, cujos corpos e identidades interseccionam vulnerabilidades, tem como premissa imaginar coletivamente futuros mais justos e contribuir na reescrita desses futuros dentro e fora da cena. É, portanto,

através dessa metodologia que a poética abolicionista vem sendo construída pelo coletivo desde 2020.

Essa poética se presentifica também no compartilhamento das tecnologias de resistência desenvolvidas no decorrer dos projetos para que possam ser apropriadas em outros “contextos de opressão sistêmica” (Gaulês, 2023b, p. 198), fortalecendo novas produções, como também no comprometimento da Cia, enquanto artistas, em “garantir a salubridade da vida e das coletividades propiciando novos e melhores ambientes para as [...] criações” (Gaulês, 2023b, p. 211). A soma desses aspectos que envolvem a ação dXs TeRrOrIsTaS evidencia a atitude de comprometimento político da Cia, cujo êxito do trabalho não é determinado por meio da criação de espetáculos, performances, *podcasts*, livros ou documentários, mas na continuidade do projeto e no fortalecimento da luta de coletividades dissidentes.

É desse trabalho contínuo que surge *Anjos de Cara Suja: a desmontagem*, apresentado em junho de 2024 no *XI MODIVE-SE*, Mostra da Diversidade Sexual de Campinas (SP), realizada pelo Instituto Ideia Coletiva, espetáculo que nasce do desmembramento do elenco de *Anjos de Cara Suja*. A partir da “importação de estruturas e dispositivos sociais preexistentes” (Guimarães, 2019, p. 80), o espetáculo revela o funcionamento deficiente da instituição prisão e do sistema de justiça punitivista de nosso país.

“Ao deslocar os dispositivos de contexto e explorá-los sob a moldura artística, o que se evidencia é, muitas vezes, sua própria lógica interna” (Gaulês, 2023b, p. 81). Nesse sentido, ao performar esses dispositivos sociais, a atriz Carla Mendes provoca reflexões críticas acerca da manutenção da estrutura prisional que há séculos faz parte das “paisagens sociais e ideológicas da nossa sociedade” (Davis, 2018, p. 88). A cena inicial do espetáculo *Anjos de Cara Suja*, mantida na íntegra na desmontagem, com a diferença que nesta o texto foi performado por uma única atriz, traz um recorte de como o punitivismo é operado nas penitenciárias brasileiras e de que modo essa estrutura é deslocada para a cena.

MÔNICA: Nós teríamos muitas coisas pra falar sobre o horror que vivemos na cadeia.

NATASHA: eu me lembro do cheiro da marmitta azeda que me serviam.

EMA: eu me lembro das picadas de muquirana que eu senti quando vesti o uniforme da cadeia pela primeira vez.

CARLA: eu me lembro do banho de água gelada, mesmo nos dias de inverno.

NDUDUZO: I remember the heat of a cell with more than 26 people in 10 square meters.

[*Eu me lembro do calor de uma cela com mais de 26 pessoas em 10 metros quadrados.*]

SAVANNAH: eu me lembro que a gente não podia nem saber das horas...

EMA: “Quer saber das horas pra quê, preso? Você deixou algum compromisso lá fora?”

NATASHA: eu me lembro do tempo que eu fiquei no castigo, e de não saber quando era dia e quando era noite.

MÔNICA: eu me lembro da solidão de quando eu estava doente e não tinha ninguém pra me acolher.

NATASHA: eu me lembro de todas as dores da prisão que só podiam ser tratadas com paracetamol e dipirona.

EMA: recebidos 3 ou 4 dias depois do pedido...

SAVANNAH: quando tinha!

CARLA: eu me lembro do horror dos dias de rebelião.

NDUDUZO: I remember the head of a recently deceased prisoner banging down the stairs as the guards took her out of the Pavillon...

[*eu me lembro da cabeça de uma presa recém falecida batendo nos degraus das escadas enquanto os guardas a arrastavam para fora do pavilhão*].

NATASHA: eu me lembro dos cortes com navalha que eu fiz no meu próprio corpo pra poder me defender dos agentes penitenciários.

NDUDUZO: I remember the sadness i felt When i didn't have anyone visit me [*eu me lembro da tristeza que eu sentia quando eu não recebia nenhuma visita*].

CARLA: eu me lembro da humilhação que minha mãe teve que passar na revista íntima no dia da visita. E eu me lembro da tristeza que invadia o meu peito logo depois que minha mãe ia embora.

NDUDUZO: I remember the sadness of seeing the Other prisoners leaving on the day of the outing. And I couldn't...

[*eu me lembro da tristeza de ver as outras pessoas presas saindo no dia da saidinha. E eu não...*]

MÔNICA: eu me lembro de ver da janela da cela no muro da prisão uma fileira de pombas. Elas todas livres. Eu me lembro de ver os ratos correndo no pátio vazio da cadeia. Eles iam e vinham. Livres. E os pombos e os ratos livres. Eu, presa.

[tempo]

SAVANNAH: Será que eu vou voltar? É o barulho dessa pergunta na minha mente que me faz estar nesse teatro. É a possibilidade desse acontecimento que me faz resistir com todas as forças a um sistema que me quer escrava novamente. Me quer presa. E pior, me quer morta. (Souza apud Gaulês, 2023a, p. 439 a 441).

Ao apresentar o senso comum de que as prisões devem violar os direitos dos presos, oferecendo-lhes condições precárias como parte da pena, Mendes em *Anjos de Cara Suja: a desmontagem* problematiza a estrutura desumana e humilhante que caracteriza a organização do sistema prisional, deslocando-a para a cena por meio de depoimentos reais. E é justamente esse deslocamento que confronta o espectador, colocando-o diante de uma testemunha real performando identidades coletivas.

A crítica de arte Claire Bishop, ao tratar da dimensão pública de obras cujos limites, enquanto linguagens artísticas, se deslocam em direção a experiências testemunhais, faz referência a retomada ativista das práticas artísticas relacionais, localizada no final do século XX. Essa tendência, que se evidencia nos trabalhos artísticos aqui analisados, coloca o

espectador em confronto direto com a situação que está sendo tratada na obra, nas múltiplas linguagens que ela se apresenta, reivindicando o acesso imediato ao real (Fernandes, 2013, p. 4) e coloca o artista como produtor de situações que aproximam o campo artístico do campo das práticas sociais e o teatro da dimensão pública, fortalecendo as relações humanas.

Nessa perspectiva, o artista, mais do que produtor de obras acabadas e objetos discretos, torna-se produtor de situações, em conformidade com o que Bishop se refere ao “giro social da arte” (Pereira, 2020, p. 10). A dimensão pública dos trabalhos artísticos produzidos pela CiA dXs TeRrOrIsTaS se manifesta “[...] através das práticas processuais, em que os modos de discurso se misturam às formas de vida, cabendo aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize, atuando de modo a tornar pública determinada realidade política, cultural e econômica” (Rancière, 2017 apud Pereira, 2020, p. 15).

A teatralidade, como dispositivo que atravessa o teatro e o transcende para essa dimensão da esfera pública, é o que caracteriza o trabalho da Cia. É a necessidade de se posicionar politicamente, de resistir e de lutar pelo fim do sistema prisional, patriarcal e heteronormativo o que mobiliza o coletivo a criar terrorismos poéticos a partir da relação com o outro. É dessa aproximação entre arte contextual e relacional que emergem além das materialidades artísticas, possibilidades de produção de autonomia e bem viver; formação e produção de imaginário político; e transformação social, fazendo da CiA dXs TeRrOrIsTaS um coletivo de ativismo cujo engajamento político, como forma de resistência, se mistura as formas de vida.

Em *Anjos de Cara Suja: a desmontagem*, essa fusão é trazida à tona por uma única atriz. É na cena em que Mendes apresenta ao público o acontecimento cênico como uma desmontagem, revelando o desmembramento do elenco formado anteriormente por sete pessoas e, agora, composto por apenas uma, que a complexidade desse encontro, entre todas essas mulheres trans e travestis sobreviventes do cárcere, é manifestada. Ao mencionar brevemente em cena os “perrecos⁴⁹” vividos entre elas, além da existência de outros fatores que culminaram na desintegração do elenco, a atriz expõe os procedimentos de criação do espetáculo.

A escolha da Cia por uma amostragem do processo, preservando a espontaneidade dos ensaios e as soluções provisórias encontradas na criação da desmontagem, apresenta ao espectador a fluidez das linhas fronteiriças “entre processo e produto, ensaio e espetáculo, vida e representação” (Fernandes, 2019, p. 217), aspectos resultantes da “expansão das experiências teatrais”, cujo produto teatral acabado deixa de ser priorizado em detrimento do processo, da

⁴⁹ Gíria usada no espetáculo para se referir a discussões e brigas.

incompletude das manifestações performáticas. Embora esse caráter provisório e processual já estivesse presente na primeira montagem do espetáculo, ao revelar os dispositivos artísticos utilizados em cena a Cia reafirma a escolha por não entregar ao público uma representação, mas o jogo criado para se representar por meio dele (Cornago, 2015, p. 207 apud Fernandes, 2019, p. 218).

É a partir da interação direta com o público que Mendes compartilha essa condição processual do espetáculo, convertido em uma experiência testemunhal. Ao ironizar que a desmontagem foi criada a partir de uma “lavação de roupa suja”, em virtude das inúmeras situações conflituosas vividas no coletivo que culminaram na nova versão do espetáculo, a atriz ajoelha-se diante de um balde (Figura 24) e, enquanto lava roupa, explica que dentro dele há três camisetas brancas, cada uma com o título de uma cena a ser realizada por ela, cuja ordem de apresentação é dada a partir da escolha do público. Convidado a se direcionar ao palco e retirar uma das peças molhadas de dentro do balde (Figura 25) o público contribuía, então, com a organização da condução do espetáculo.

Figura 24 – Cena do espetáculo *Anjos de Cara Suja: a desmontagem*



Fonte: Arquivo da CiA dxS TeRrOrIsTaS.

Figura 25 – Cena de *Anjos de Cara Suja*: a *desmontagem*, quando é feito o sorteio da camiseta que indicará a próxima cena a ser encenada



Fonte: Arquivo da CiA dxS TeRrOrIsTaS.

A plateia também era convocada pela atriz a lidar, de forma coletiva, com a ausência de todas aquelas que construíram esse trabalho artístico colaborativo, o que se deu por meio do convite instantâneo a alguns espectadores para participarem de cenas cuja representação dessas

ausências era necessária, seja na leitura da dramaturgia, assumindo o papel de quem por algum motivo não estava mais ali, seja contracenando com a artista. *Anjos de Cara Suja: a desmontagem*, portanto, é o resultado da escolha pelo não silenciamento da pluralidade de vozes que foram gritadas ao longo do processo criativo do projeto *Fractos Corpografados*, agora ecoadas pela presença persistente de Mendes. É por meio dela, e de todas as experiências e subjetividades que a atravessam, que a experiência comunitária vivida desse “encontro rebelde e em bando” (Gaulês, 2023, p. 211) permanece existindo e resistindo.

Mendes é parte da Cia dXs TeRrOrIsTaS. Sua permanência é determinante na contínua construção da poética abolicionista do coletivo, impulsionando-o a novas produções, como é o caso do seu mais novo trabalho: *Tudo Gente*. Estreado no dia 2 de outubro de 2024, no dia que o massacre do Carandiru completou 32 anos, o espetáculo conta com a atriz na condução de um áudio *tour* cênico pelo Parque da Juventude, em São Paulo, por meio do qual o público, composto por no máximo 15 pessoas por sessão, vive uma experiência sensorial a partir de relatos vividos e narrados por Maurício Monteiro, um dos sobreviventes do massacre ocorrido na antiga Casa de Detenção de São Paulo.

Ao ocupar este espaço, cuja história e memória são sistematicamente apagadas, as TeRrOrIsTaS por meio dessa experiência nos revelam a permanência da estrutura prisional ainda operante no território ocupado pelo Parque e proximidades, onde o Centro Hospitalar do Sistema Penitenciário e as Penitenciárias Femininas da Capital e Sant’Anna estão funcionando, e nos fazem refletir sobre as estratégias de apagamento usadas pelo Estado para que este território não seja referenciado pelo genocídio policial ocorrido ali. Contudo, ao fazer referência a este trabalho, o qual tive a oportunidade de assistir ao vivo, não tenho a pretensão de analisá-lo, mas de reafirmar a contínua criação e produção de ações antiprisoniais desenvolvidas pelo coletivo do qual Mendes é integrante e o êxito dos projetos *TRANSgressoras* e *Fractos Corpografados* determinado pela presença desta atriz na Cia.

“Tem uma rachadura em todas as coisas, é por ali que a luz entra” (Gaulês, 2023a, p. 458). A frase, de Leonard Cohen, escritor e poeta canadense, está presente na dramaturgia de *Anjos de Cara Suja: o sol é ou deveria ser para todas*. Carla, como é chamada pelos integrantes da Cia, deixou essa luz entrar e, junto às TeRrOrIsTaS, a mantém acesa. Acendedora de sol! É essa luz que a impulsiona a reescrever futuros mais justos a ela e a todas que representa. Carla é a materialização da luta pelo direito irrevogável ao sol e pelo “livre caminhar na vida”⁵⁰.

⁵⁰ Em referência a Aza Njeri que, ao tratar da filosofia baongo, afirmou que “todo ser humano é um sol vivo e é responsabilidade da comunidade acender o nosso sol para o nosso livre caminhar na vida” (TEDx Talks, Somos Sóis Vivos | Aza Njeri | TEDx Blumenau. Youtube, 08.10.2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou analisar a dimensão pública dos projetos *TRANSgressoras ou como recuperar o fôlego gritando* (2020–2021) e *Fractos Corpografados: Vicissitudes de uma teatralidade abolicionista fractal* (2022–2023), realizados pela Cia dXs TeRrOrIsTaS, na construção de uma poética abolicionista penal. Ao reivindicar a reflexão sobre a falência do sistema prisional brasileiro, sobre os corpos mais suscetíveis ao encarceramento, sobre o sistema homofóbico, racista e classista que se reflete dentro dos espaços prisionais e sobre o encarceramento em massa, a Cia dXs TeRrOrIsTaS reafirma seu posicionamento enquanto uma Cia abolicionista e endossa essa luta a partir de diversas frentes de trabalho.

Nos Capítulos 1 e 2, ao estabelecer um recorte no trabalho desenvolvido entre os anos de 2020 e 2023 pela Cia dXs TeRrOrIsTaS, o estudo evidenciou que a companhia se apropria da teatralidade como um dispositivo que a permite extrapolar os limites do teatral e do artístico (Diéguez, 2014 apud Fernandes, 2019, p. 214) na produção de obras nas mais diversas linguagens de comunicação. Dessa forma, considerando o teatro uma modalidade artística intrinsecamente interdisciplinar, as TeRrOrIsTaS desenvolvem seu potencial político por meio de múltiplas linguagens, de modo que seja possível, por meio delas, “agir de forma fractal”.

Conforme Gaulês, o termo “movimento fractal”, cunhado por adrienne maree brown⁵¹ (grafa-se em minúsculo), propõe “reconhecer o fenômeno de que mesmo os menores movimentos são capazes de ir se refletindo, nutrindo e crescendo”. Nessa perspectiva ele afirma que “criar a partir de movimentos fractais é comungar relações com aqueles que estão hegemonicamente apartados dos modos de produção, [...] para reescrever futuros melhores em cena com pulsão de gente diversa, artistas ou não” (Gaulês, 2023b, p. 210).

É a partir da interação humana promovida em contexto social que os processos artísticos e abolicionistas dXs TeRrOrIsTaS são desenvolvidos. Por meio da arte e do “ativismo” construídos junto a mulheres trans e travestis egressas do sistema prisional, o coletivo propaga narrativas criadas como arsenais bélicos, de modo a romper ou gerar fricções no sistema heteronormativo branco ocidental predominante em nosso país.

Essa aproximação entre arte “contextual” (Ardenne, 2004 apud Fernandes, 2019) e “relacional” (Bourriaud, 2009), presente do trabalho da Cia, gera ações que provocam o deslocamento de estruturas e dispositivos sociais para dentro da cena, mobilizando a formação

⁵¹ Escritora, ativista e coeditora, junto a Walidah Imarisha, da obra *Octavia’s Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements (A prole de Octavia: histórias de ficção científica de movimentos de justiça social)*, publicada em 2015, que reúne vinte contos de ficção científica.

de coletividades na organização de lutas comunitárias. É por meio das ficções visionárias, da “teatralidade testemunhal” (Caballero, 2016) e das práticas do real que as TeRrOrIsTaS não só denunciam as mazelas produzidas pelo sistema carcerário e problematizam a manutenção e permanência dele como promovem processos de ressignificação da trajetória dessas mulheres – marcada por experiências de sofrimento e violência – na construção de narrativas de resistência e mudança, em uma perspectiva abolicionista fractal.

As dificuldades enfrentadas durante os processos de criação, como a desistência de participantes durante os processos criativos, sobretudo em véspera de estreia, e as crises decorrentes do convívio, evidenciam a complexidade do trabalho realizado com essas pessoas cujas identidades interseccionam vulnerabilidades acentuadas decorrentes do intrínseco sistema de manutenção de poder. No entanto, em vez de silenciar essas dificuldades, a Cia dXs TeRrOrIsTaS as incorpora em suas produções de caráter processual, revelando a fragilidade da condição humana, sobretudo em contexto de opressão sistêmica, e a necessidade de resgatar a humanidade esfarrapada desses corpos dissidentes, cuja dignidade é constantemente ameaçada.

A partir da construção do “teatro como fenômeno público” (Cornago, 2019, p.14), buscou-se ter como recorte, em especial no Capítulo 3, a análise da poética abolicionista dXs TeRrOrIsTaS pelas estratégias cênicas e performativas utilizadas em seus processos criativos. O “Projeto abolicionista de desencarceramento”, proposto por Angela Davis (2018, p. 91), e a noção de “precariedade” de Judith Butler (2020, p. 16) contribuíram na problematização do contexto sociopolítico que permeia a luta antiprisional. Na tentativa de responder o que caracteriza o trabalho abolicionista da referida Cia, este capítulo buscou investigar os modos como a dimensão política é projetada nas ações desenvolvidas em *TRANSgressoras*, *Fractos Corpografados* e seus desdobramentos.

Dentre as respostas obtidas por meio desta investigação, o que se evidencia é que a poética abolicionista nos provoca reflexões profundas acerca das narrativas institucionalizadas relacionadas ao sistema prisional e, sobretudo, à população carcerária. Essas reflexões, no entanto, são geradas por meio de “porradas” ou por meio do que Feral (2012) chamou de “estética do choque”. Ao sermos confrontados com narrativas tão duras em forma de “terrorismos poéticos” (Bey, 2003), somos convocados a reagir, a romper com esse ciclo de violência, de estigmatização e de vingança, perpetuados por meio do punitivismo.

Assim, ao contribuir na construção desses sujeitos enunciadore, a Cia desloca para o centro da narrativa quem sempre esteve à margem, e este deslocamento possibilita que as histórias dessas mulheres sobreviventes do sistema prisional sejam reconhecíveis por sua relevância política e artística. É a construção desses corpos políticos o que impulsiona o

desenvolvimento da poética abolicionista da Cia, cujo trabalho é de importância histórica, social, artística e acadêmica. As considerações finais aqui apresentadas representam um convite à reflexão e ação. Que o trabalho da Cia dXs TeRrOrIsTaS inspire outras iniciativas que promovam mudança no modo de fazer justiça, na construção de mundos mais justos e humanos.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Andre. Brasil: Travestis e trans saídas do sistema prisional participam de oficina teatral. **Dezanove**, 21 de mar. de 2020. Disponível em: <https://dezanove.pt/brasil-travestis-e-trans-saidas-do-1313855>. Acesso em: 09 ago. 2023.
- BEY, Hakim. **Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares**. São Paulo: Conrad, 2003.
- BISHOP, Claire. A Virada Social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, ano 9, v. 1, n. 12, jul. 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUSBY, Selina. Dançando nos pavilhões. O teatro em prisões oferece um controle radical ou uma pedagogia da utopia? In: LUCAS, Ashley E. **Teatro em prisões e a crise global do encarceramento**. São Paulo: Hucitec, 2021.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: Teatralidades, performances e política**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2016.
- CÂNDIDO, Patrícia; GAULÊS, Murilo. **Como recuperar o fôlego gritando**. São Paulo: Academia Periféricas de Letras: RG Produções, 2021.
- CIA DXS TERRORISTAS. **A CiA dxS TeRrOrIsTaS** [página inicial]. São Paulo, 2021a. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/cia-dxs-terroristas>. Acesso em: 1º ago. 2023.
- _____. **FreakShow** [projeto/ corpo canibal]. São Paulo, 2021b. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/freakshow-corporcanibal>. Acesso em: 02 ago. 2023.
- _____. **O que é terrorismo poético?** São Paulo, 2021c. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/terrorismo>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- _____. **Pátria amada ou nossa bandeira sempre foi vermelha de sangue** [arsenal poético]. São Paulo, 2021d. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/patria-amada>. Acesso em: 01 ago. 2023.
- _____. **TRANSgressoras [formação]**. São Paulo, 2021e. Disponível em: <https://www.ciadxsterroristas.com/transgressoras-formacao>. Acesso em: 02 ago. 2023.
- CORNAGO, Oscar. Atuar de verdade: a confissão como estratégia cênica. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 13, p. 11-21, 2009.
- _____; FERNANDES, Silvia; GUIMARÃES, Julia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

CRUZ, Maria Teresa. **Mil Litros de Preto**: uma performance sobre a violência do Estado. Ponte. São Paulo, 30 de setembro de 2019. Disponível em: <https://ponte.org/mil-litros-de-preto-uma-performance-sobre-a-violencia-do-estado/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

DIÉGUEZ, Ileana. Cenários expandidos. (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010.

_____. **Corpos sem Luto**: iconografias e teatralidades da dor. Teatro Popular de Ilhéus. Ilhéus, 2020.

_____. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**. São Paulo, vol. 14, nº2, p. 125-129, 2014.

EMERG MEG. Egressas do sistema prisional batalham por espaço na sociedade. **Emerge Meg**, São Paulo, 09 de maio de 2023. Disponível em: <https://emergemag.com.br/egressas-do-sistema-prisional-batalham-por-espaco-na-sociedade/>. Acesso em: 1º ago. 2023.

FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In: RAMOS, Luiz Fernando. **Arte e Ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012.

FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 3-13. 2013.

_____. Teatro expandido em contexto brasileiro. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

FORTES, C. Casa FURIA acolhe pessoas LGBTQIA+sobreviventes do cárcere. **Emerge Meg**, São Paulo, 21 de jun. de 2022. Disponível em: <https://emergemag.com.br/casa-furia-pessoas-lgbtqia-prisao/>. Acesso em: 1º ago. 2023.

GAULÊS, Murilo Moraes. **Anjos de cara suja**: três histórias de crime, prisão e redenção: o sol é, ou deveria ser para todas. São Paulo: La Lettre Espaço de Criação, 2023a.

_____. FRACTO 111: uma experiência sobre estéticas insurgentes e o abolicionismo penal. **Sala Preta**. São Paulo, v. 22, n. 3, p. 190-213, 2023b.

_____. **Murilo Moraes Gaulês**: depoimento. São Paulo, 22 mar. 2024. Entrevista concedida a Thaisa Schmaedecke.

_____. Trocando pauladas por asas - Ou quando os heróis são o motivo do crime que nos prende. **Revista Periferias**, Brasil, junho de 2022. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/trocando-pauladas-por-asas-ou-quando-os-herois-sao-o-motivo-do-crime-que-nos-prende/>. Acesso em: 09 set. 2024.

GUIMARÃES, Julia. ACÁCIO, Leandro Silva. Entrevista com Josette Féral – Professora e pesquisadora teatral. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179–185, 2020.

_____. Entre amadores, especialistas e espectadores. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia. **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

_____. **Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea.** 2012. 118f. Dissertação (Mestrado) – Mestre em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2012.

IMAGINARIOS. **Videoperformance.** Fortaleza, 30 nov. 2022. Instagram: @imaginarios_arte. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cllwj2iuEZf/?img_index=1. Acesso em: 1º ago. 2022.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça.** [S. l.: s. n.], 2016, São Paulo. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em 20 jun. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras.** São Paulo: Perspectiva, 2023.

MENDES, Carla. **Carla Mendes:** depoimento. São Paulo, 04 jul. 2024. Entrevista concedida a Thaisa Schmaedecke.

MILLITROSDEPRETO. **Instagram: @millitrosdepreto.** Disponível em: <https://www.instagram.com/millitrosdepreto/>. Acesso em: 1º ago. 2023.

MONCAU, G. (06/11/2022). **Brasil de Fato.** 111 baldes vermelho sangue na bandeira: intervenção marca 30 anos do massacre do Carandiru. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/11/06/111-baldes-de-vermelho-sangue-na-bandeira-intervencao-marca-30-anos-do-massacre-do-carandiru>. Acesso em: 30 jul. 2023.

_____. **Brasil de Fato.** Nos 16 anos dos crimes de maio de 2006, mães denunciam Ministério Público. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/12/nos-16-anos-dos-crimes-de-maio-de-2006-maes-denunciam-ministerio-publico>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ONU Brasil (2017). **Campanha Vidas Negras – Pelo fim da violência contra a juventude negra no Brasil.** Disponível em: <https://vidasnegras.nacoesunidas.org/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

PEREIRA, Dalmir Rogério. Corpo-Bomba: introdução à direção de arte como prática etnográfica. In: COSTA, Felisberto Sabino da. (Org.). **Dispositivos poéticos e materialidades cênicas diversas.** São Paulo: ECA-USP, 2021, v. 03, p. 100-128.

_____. O desenho da performance no contexto da 14ª edição da Quadrienal de Praga: Teatralidade testemunhal em This Building Talks Truly. **Revista Cena**, Porto Alegre, n.31, p. 6-16, 2020.

PINHEIRO, K. A chacina do Jacarezinho e porque precisamos falar de abolicionismo penal. **Emerge Meg**, São Paulo, 10 mai. 2021.

_____. Por um mundo sem prisões com a Cia DxS terroristas. **Emerge Meg**, São Paulo, 17 de maio de 2021.

SCHMAEDECKE, Thaisa. Entre o real e o performativo: precariedades na cena e na vida. **Revista de Historia de las Prisiones**, nº 15, p. 121 a 134, 2022.

SERRA, Victor Siqueira. **“Pessoa afeitada ao crime”**: criminalização de travestis e os discursos do Tribunal de Justiça de São Paulo. São Paulo: IBCCRIM, 2019.

SIQUEIRA SERRA, V.; MORAES GAULÊS, M. Fractos corpografados: uma experiência de arte abolicionista ou estilhaços de dor também podem refletir um arco-íris. **Revista Latino-Americana de Criminologia**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 87–113, 2021.

SORREQUIA, Uma Reis. Aline e o direito à solitude: conheça a história da mulher que, depois de viver 20 anos no cárcere e passar por casas de acolhimento, celebra a conquista de estar sozinha. **Elástica**, São Paulo, 18 ago. 2021.

SOUZA, Lígia de Oliveira. **Lígia Souza**: depoimento. São Paulo, 14 jul. 2023. Entrevista concedida a Thaisa Schmaedecke.

STABLILE, A. Na luta pela memória dos filhos, Mães de Maio são ligadas ao crime pelo próprio Estado que os matou. **El país**, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/na-luta-pela-memoria-dos-filhos-maes-de-maio-sao-ligadas-ao-crime-pelo-proprio-estado-que-os-matou.html>. Acesso em: 30 jul. 2023.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS, SONORAS E AUDIOVISUAIS

CANAL BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. **Flibi 2022**: Dramaturgia hoje, com Lígia Souza e Marcio Abreu. YouTube, 16 de mar. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Deyg2Xnaouo>. Acesso em: 11 jul. 2023.

CANAL CIA DXS TERRORISTAS. **3º FPCR – Aula Pública com WALIDAH IMARISHA sobre Ficções Visionárias**. YouTube, 23 de jun. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YP2Os2c6CBU&t=8918s>. Acesso em: 02 ago. 2023.

_____. **A Casa da F.U.R.I.A – quando os anjos tentaram lavar seus rostos**. YouTube, 29 de ago. de 2023. Link indisponível. Acesso em: 10 out. 2023.

_____. **Anjos de Cara Suja – o sol é, ou deveria ser, para todas (Casa da F.U.R.I.A)**. YouTube, 29 de ago. de 2023. Link indisponível. Acesso em 01 de out. de 2023.

_____. **Fracto 111 - Pátria Amada ou Nossa Bandeira Sempre Foi Vermelha de Sangue + 1000 LITROS DE PRETO**. YouTube, 02 de jan. de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/ySF3diaj2gA> Acesso em: 26 ago. 2023.

CANAL FUGA COLETIVA. **Vídeo Teatro em prisões: rupturas e desafios**. YouTube, 21 de out. de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_RNEY-3XC0. Acesso em: 21 ago. 2024.

CANAL MEMORIAL MINAS GERAIS VALE. **Vídeo Mil Litros de Preto**: a Maré está Cheia, com Lucimélia Romão (Performance). YouTube, 21 de set. de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/U6z3Eeq3zxw>. Acesso em: 23 ago. 2023.

CANAL PONTE JORNALISMO. **Mil litros de preto**: uma performance sobre a violência do Estado. YouTube, 30 de set. de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/9AxQM21mIII> Acesso em 02 de ago. de 2023.

RADIO TRANSGRESSORAS. Cia dxS Terroristas. Cláudia Trajano; Carla; Janaína; Paula; Érica; Eshiley; Natasha; Amanda; Danny; Camilla; Savannah; Ketleen; Nicolle; Stefany; Kimberly. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/47Oc1a7lsCQt8AtZZRg4W5>. Acesso em: 10 out. 2023.

SALA TUSP #46: **Diálogos do teatro em espaços de privação de liberdade, com Vicente Concílio**. Teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021. Disponível em: https://youtu.be/1sJ1IV3JShw?si=QkZg_MVuN6RdUfY5. Acesso em: 19 mar. 2024.

SALA TUSP #51: **O teatro do sentenciado de Abdias Nascimento, com Viviane Narvaes**. Teatro da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/ff6rcQ1KEK8?si=rnrCuv8VLWtYhXnC>. Acesso em: 20 mar. 2024.

TEDx TALKS. **Somos Sóis Vivos | Aza Njeri | TEDx Blumenau**. YouTube, 08 de out. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pQsGc6Qqak0&t=141s>. Acesso em: 05 out. 2024.